

الترجمة:

بين العلم والثقافة والأدب

■ قمر كيلاني ■

عندما نتحدث عن الترجمة في هذا العقد الأخير من القرن فإنما نتحدث عن سياق معرفي وثقافي خطير أصبح يتناول كل مناحي الحياة من سياسية وعلمية واقتصادية وتكنولوجية الخ.. هي لصق حياتنا بل من نسيجها وصميمها، كما نتحدث عن الثقافة عموماً والأدب خصوصاً وقد أصبح معنا مفتاح لهما ليس ثانوياً وإنما هو ضروري بعد أن غدا العالم بوسائل بشه واتصالاته شبكة كونية عنكبوتية هائلة تطل كل الشعوب والأمم عبر القارات. ومن يخرج ولو جزئياً من هذه الشبكة أو لا يضع له (رقماً) فيها يعتبر خارج العصر أو خارج الوجود.

إن.. فالترجمة مسؤولية حياتية حيوية ووطنية قومية وبالتالي فهي مسؤولية نحو الجماعة الإنسانية إضافة إلى مهمتها الأساسية كناقلة وحاملة وذلك في الحقل العلمي الحضاري خدمة وتطويراً، وفي الحقل الثقافي والأدبي إثراء وفتحاً لنوافذه على أفاق العالم.

عن الجانب العلمي نشير إلى أنه أصبح من الضروري والواجب تكريس المترجمين في كل فروع العلم والتكنولوجيا لا سيما فيما يتعلق

بترجمة المصطلحات العلمية التي تغطي يوماً بعد يوم وتضيف أكثر بكثير مما تحذف من مصطلحات الأمم، حتى أن المطالبة بتخصيص فرق عمل من المترجمين أو إنشاء أكاديميات للترجمة تابعة لفروع الجامعات أو المؤسسات وربما الشركات مرتبطة بها؛ كل ذلك أصبح مطلباً بعد أن نشطت كثير من الدول المتقدمة في إنشاء هذه المراكز وخاصة في البيولوجيا الذي يُطلق عليه اسم علم المستقبل الاندماجي لاتصاله بفروع عدة من العلم كالذرة والفيزياء والكيمياء والفيزياء النووية الخ.. ولخطورة هذا العلم واتساعه وتأثيره في مجالات الحياة البشرية والاقتصادية والزراعية الخ.. يطلقون على القرن القادم اسم (العصر البيوجيني) نسبة إلى البيولوجيا والجينات، كما أطلقوا اسم (عصر الفضاء) أو (عصر الإلكترون) أو (عصر الاتصالات).

ومن هم هؤلاء المترجمون الذين يشكلون أعمدة بناء الترجمة الضخم الشامخ؟ إنهم علماء كل في اختصاصه ليس في المادة العلمية فقط بل في اللغة التي ينقل منها أو إليها.

ولهذا حديث يمكن أن يطول لا تستوعبه مقدمة صغيرة كهذه إنما هو باختصار (مسؤولية عالم مترجم نحو ما يترجم):

أما عن الثقافة والأدب فنحن نقول إن الأمور لا تزال مزاجية أكثر منها منهجية ولا تزال خطوطها البيانية مترجحة بين الصعود والهبوط حسب الظروف أولاً وحسب المترجمين أنفسهم ثانياً، وهي لا تواكب متطلبات الثقافة الراهنة أو إيقاع الأدب في تسلسله وتطوره عبر المدارس الأدبية أو التيارات الثقافية التي هي الأخرى تحمل أولوياتها.

والمترجم في مجال الثقافة والفكر والأدب هو متقف آخر مفكر آخر، ومبدع آخر أيضاً يضيف إلى ما يترجم من روحه دون أن يخرج بالطبع عن النص، لأن الإضافة معناها التغلغل في النص والمزيد من التفهم والتذوق بحيث يغدو المترجم صانعاً للنص وليس ناقلاً فقط، مبدعاً كما مبدعه الأصلي. فهل هذا ما يتحقق في الترجمة على أقل تقدير؟

إن ميزان المترجم فيما يترجم أمر هام أيضاً وحيوي: فترجمة ما هو تراشي مثلاً لأي شعب من شعوب العالم أمر هام لكن الأكثر أهمية ما هو على الساحة الآن، وما هو متداول على الواقع، وما يترك تأثيراته المباشرة وغير المباشرة على الثقافة الراهنة وعلى الأدب عموماً.

وإذا كان يحق لأي ثقافة أن تسود ذاتها أو تتغلق على ذاتها فيما مضى فإن ذلك الآن أصبح عسيراً أو مستحيلًا بعد أن تبدل مفهوم الثقافة أولاً وبعد أن سالت أنهار الثقافة ثانياً لتتجمع في محيط واحد هو الثقافة العالمية الراهنة التي تتمازج رغم احتفاظها بخصائصها وخصوصياتها.

ويرد السؤال هل سيغدو الأدب بالتالي ذا طبيعة عالمية موحدة؟ هذا ما يطمح إليه الطامحون وما ينادي به بعض المنادين في ساحة الأدب العربي لا أملاً بالمشاركة الحقيقية لأدبنا وتراثنا ما دمنا لا نأخذ إلا حيزاً صغيراً عالمياً، وإنما نهميشاً لهذا الأدب وذلك التراث، وتذوياً له في بوتقات تطلق عليها أسماء جديدة ليس أولها الشرق أوسطية ولا آخرها النظم الجديدة العالمية. ومن هنا أيضاً تأتي أهمية المترجمات عما يدور في مثل هذه الساحات تصويماً وتثويراً قبل أن تكون متعة فكرية أو نزعة أدبية.

والمهم أننا في الترجمة (وهذه المجلة معنية بها أساساً) يجب أن نكون أمناء على رسالة الترجمة وواعين لها ولدورها من نواح عدة:

أولاً- أن نكون انتقائيين أو بالأصح اصطفايين لما نقدمه لقرائنا العرب من ثمرات الفكر والثقافة والأدب مما يتناسب مع خطوطنا الواضحة في القومية والعروبة وحضارة الإسلام. ولا ضير علينا إن التفتنا إلى آداب وثقافات كانت غائبة أو مغيبة عنا لعقود من الزمن في دول آسيا الوسطى وأمريكا اللاتينية، أوفي آسيا جنوبها وشرقها، أو من هي مشاركة لنا في التراث الإسلامي أو متأثرة به بشكل أو بآخر. نقول بذلك دون أن نتخلى عن مساراتنا المعتادة نحو الغرب ثقافة وفكراً وأدباً.

ثانياً- أن تحمل مترجماتنا مضامين راسخة إنسانياً وفلسفياً وفكرياً وروحياً وأخلاقياً أيضاً بما يضمن لنا سلامة رؤيتنا لمستقبل نحن شاهدون فيه على البشرية ما دمنا نحمل المقدس من الرسائل السماوية.

ثالثاً- أن نعمل على تنشيط الترجمة وتشجيع المترجمين كلاً في مجال اختصاصه ضمن حقول الثقافة والفكر والأدب، فمهما ازداد عدد المترجمين فإن الواقع يستوعب ذلك بل يتطلبه. ولا شك أن وجود منابر للترجمة أمر حيوي وضروري ولعل "الأدب الأجنبية" واحد منها.

وأخيراً - وليس آخرأ- ونحن نشعر بالاعتزاز بهذه المجلة فريدة النوع في الثقافة العربية وهي تحمل عبئها من خلال اتحاد الكتاب العرب مع تراخي التواصل الترجمي العربي وقلة عدد المترجمين الذين نذروا أنفسهم أو كرسوها للترجمة؛ أقول إن المجلة تحرص على أي رفد لها جديد وجاد سواء في سوريا أو في الأقطار العربية أو في المهاجر حيث يتواجد العرب وخاصة أنهم يعيشون واقعاً أدبياً معيناً ويجيدون لغته حكماً، كما تحرص على النخبة من المترجمين السوريين الذين ينتمون بشكل عام إلى جمعية الترجمة وتطلب إليهم أن يوافوها بإنجازهم ضمن شروط واضحة لدينا ومعروفة لديهم.

وما من حضارة طعمتها حضارات أخرى بمترجمات إلا وكان لها أبلغ التأثير وأطيب الثمرات، وإذا كانت الوسائل لتحقيق ذلك صعبة فيما مضى فما قولنا فيما يتوفر بين أيدينا من تسهيلات؟ إن ضغطاً صغيراً على آلة كفيل بأن يعبر ألبلدان والمحيطات. وما أبعد الفارق بين ما عاناه أسلافنا لكي يلتقطوا البذور لتلك الآداب والثقافات وما هو سهل ومبذول الآن لكل من يريد المعرفة أو المتعة أو الاطلاع حتى من خلال الصحف والدوريات والمجلات ما عدا الكتب والمصادر والموسوعات.



القصة والرواية السويدية

في التسعينات

ماريان شتاينسافر

■ ترجمة: عبد الله الملاح

يجري الأدب السويدي في مساره من الأرض (القرية) إلى الإسفلت (المدينة) فالعودة منها إلى منطلقه الأول. وإن كان حقاً أن هذا الأدب يعنى بالعالم كله، إلا أننا كثيراً مانجد كتاباً على قدر كبير من الأهمية، غالباً مايتوسلون بحياة القرية لتكون منطلقاً إلى مجالات أبعد.

وإذا استعرضنا التسعينات وهي تمضي في مجراها، رأينا أعمال النثر في السويد ما تزال تطفئ. على أن ذلك الاهتمام بالموهبة الذي ظهر في الثمانينات كنتيجة مباشرة لدعم الدولة للأدب بدءاً من عام ١٩٧٥، قد خبا الآن. ولقد بات العديد من أولئك الكتاب الواعدين الذين ظهروا ونموا في عقدي الثمانينات والتسعينات أسماء راسخة في الأدب لهم جمهور واسع من القراء، وتحظى أعمالهم باهتمام عام ومتقد.

ومما يستدعي الاهتمام في النثر السويدي اتساع مجاله، وإن تعدد النوازع الأدبية عند الكتاب إنما يشير إلى شدة تنوع الاتجاهات بين الأجيال، بين جيل قديم وجيل حديث.

ولم يعهد الأدب السوداني في أي وقت من قبل مثل هذا الانقلاب الكبير الذي أتت به الأجيال الجديدة، كالذي ظهر مع أول كتاب يصدر لستيف لارسن، "هلوسات" (١٩٧٩). ويمثل هذا العمل قطيعة واضحة مع بنى الرواية الملحمية كما ظهرت في العقود السابقة والتي كثيراً ما كانت تتضمن شرط الالتزام الاجتماعي الصريح.

كانت الحياة في الريف مجالاً هاماً في الأدب عند كتاب مثل ساره ليدمان وسفن دبلان وكريستين أكمان، وغالباً ما ركزت أعمال هؤلاء الكتاب على تطور المثل الاجتماعي الأعلى في "وطن الشعب" والانتقال من المجتمع الزراعي إلى المجتمع الصناعي. في "هلوسات" عرض الشاعر والمسرحي والسينمائي ستيف لارسن (١٩٩٥) شكلاً محطماً في عمل أدبي الشخصية الرئيسة فيه شاردة تمضي دونما اتجاه، شخصية الغريب البارد في مجتمع المدينة، يفتقد القيم وقواعد السلوك. ثم أصبحت هذه الشخصية الشريرة الشخصية الشائعة في الأدب خلال عقد الثمانينات.

ويدور الروائي والمسرحي ماجنوس دالستروم (١٩٦٣) في كثير من أعماله في عوالم مأخوذة بالتكنولوجيا، يسيطر عليها الذكور، وهزيمة صارمة في أنماطها الاجتماعية، التوترات فيها تتفجر بين من يتمتعون بالقوة والنفوذ وآخرين محرومين منها، بين الذكر والأنثى. وحين تنهار هذه السلطات، هذه الهرميات، يكون العنف. وفي روايته "خلاص" (١٩٩٣) يمضي دالستروم بهذه الرسالة إلى نتائجها النهائية بتصوير سلسلة من أعمال العنف أطلقتها سلسلة من ردود الفعل. ولقد صورت الرواية أماكن أغفلت أسماؤها، وقدمت شخصيات غير محدودة المعالم وحملتها على طرح التساؤلات عن العنف الكامن في النفس البشرية، والذي ينطلق عفواً في حضارة عاصفة في تدميرها. وفي روايته "وطن" ١٩٩٦، يتابع الروائي استقصاء لقوى التدمير، وللبنى الاجتماعية أيضاً. الجريمة هي نقطة الانطلاق في البحث. تشرع السلطات بإجراء تحقيق نتائجه مرتبة تتضح وقاحة وأساسها ملاحظات غامضة.

ولقد أثارت كتابات ستيف لارسن وماجنوس دالستروم جدلاً على صفحات الفن والأدب حول مسؤولية الكاتب الأخلاقية. وكان من بين الأسئلة المطروحة، ما إذا كان يمكن تصوير العنف دون اتخاذ موقف ضده.

إننا نعدم بين الكتاب الشباب في هذه الفترة كلها من قدم رواية ملحمة ضخمة. بل لقد نشأ بدلاً عن هذه الرواية نثر عقلائي شكلاً ولغة، وغالباً ماتسبّع عنه قشوره، وهونثر متقشف ويرتبط بجلاء بشكالية التعبير في الشعر الغنائي. الروايات القصيرة هي النمط الشائع في هذه الفترة، ومنذ الثمانينات وجدنا ثمة نهضة في هذا الشكل من الرواية ومازالت هذه النهضة جارية على قدم وساق.

بين الكاتب اللواتي حظيت قصصهن القصيرة بالتقدير تبرز كل من سيسيليا ديفيدسون (١٩٦٣) بمجموعتها "في إحدى تلك الليالي"، ونيني هولمكفيست (١٩٥٨) بمجموعة "متتاليات"، ١٩٩٥. تتميز قصص سيسيليا ديفيدسون باستقارها إلى أساس من الواقعية والحياة اليومية ولغة مشحونة وكلمات دقيقة كأنها موزونة بميزان. وثمة عدد من هذه القصص يعالج العلاقات الإنسانية، ولعنصر المفاجأة فيها دور هام.

أما أعمال نيني هولمكفيست فأقرب إلى تلك الصور الشخصية لنساء أعرضن عن الدور التقليدي للأنثى: فالشخصيات النسائية وقصصها مراقبات نافذات النظر بهن فكاهة سوداء ومزيرة، شخصيات معزقة ترأهن يؤكدن ذلتهن ويبدلن الحب بيد ويوجهن الصفعات باليد الأخرى في أن واحد.

طور حديثة للمرأة

نادراً ماوقع على رواية تقليدية بين الروايات التي صدرت عن النساء الروائيات اللواتي بدأن بنشر أعمالهن في الثمانينات ومابعدها. ولهو جدير بالتنويه كيف قطعت تلك الروائيات صلتهم بدور المرأة الذي يؤكد على المساواة وبرز مع بداية الحركة النسائية في السبعينات.

لقد فقدت صور النساء التي تطالعا في النثر السويدي الاحتفال بالمساواة في تجربة الأمومة والجسد، ولم يعد الجسد الآن رمزاً طبيعياً للحياة والطاقة الحيوية. وهناك عدد من الكتب تتسم بالجنس المدمر وحالات جنسية تعكس بدقة المجتمع المعاصر والمثل الجنسية المنهارة. والشخصيات النسائية هي كذلك شظايا ومنهية. وتصور الهوية المتحولة للمرأة في عدة أساليب.

كانت آن- ماري برجلند (١٩٥٢) إحدى الأوائل اللواتي بادرن إلى إعادة صياغة دور المرأة، كما في مجموعتها القصصية "أثيرة القدر"، ١٩٨٠، تمارس النثر والشعر الغنائي، وغالباً ما ينمو النثر عندها إلى الشعر، وكثيراً ما تتأرجح ذاتها الأدبية بين المتناقضات، كما يعبر عنوان مجموعتها الشعرية "بين النشوة والأسر" ١٩٧٨، والروايات عندها شهادات على حياتهن ومشاركات فيهن: متشردات وفوضويات يمضين في رحلة الحياة، وغالباً في أماكن غريبة- وإذا افقن قاعدة البيت كن يكافحن الملل. كتاباتها مركبة من عناصر من الصوفية الرومانسية وتأثرات بالفيلسوف والكاتب الفرنسي جورج باتاي (١٨٩٧-١٩٦٢) موضوعاته الشر والجنس والموت) والشعر المكشوف الذي يتوسل به لتصوير النزوع إلى التدمير.

وإشاراتها إلى الروائية الفرنسية مارجريت دورا واضحة بتركيزها على الألم والجنس المدمر واستعادة صور دورات حياتها. وهي تستخدم اسمها في قصصها كما تتدخل في عملية الخلق ذاتها- طقوس الكتابة، محددة ومستمرة.

وفي أحدث مجموعتين قصصيتين "سيدة سينة السمعة" في جولاتها المعتادة (١٩٩١) وثورات غضب: هجمات أوروبية (١٩٩٤)، تقطع الكاتبة صلتها بأعمالها السابقة. ففي هذه الكتابات اللاحقة تأخذ مكانها في السويد المعاصرة وفي أوروبا وتلاحظ الواقع داخلياً وخارجياً وصوره المتناثرة. اللهجة عندها هازئة، عبثية وسوريالية. وهي تعمل وخزا في ما يتواضع الناس عليه في حياتهم اليومية، ويرتاحون إليه على أنه من حسن التفكير، وصوت الراوية هو صوت الدهشة والاشمئزاز والهزء الخبير. شخصياتها النسائية تجمع بينهن سمة مشتركة هي أنهن جميعاً أسيرات جنسهن ومحرراته.

كارينا برايدبرغ (١٩٦٢) كاتبة مثيرة للاهتمام تنتمي إلى هذا الخط وتعيد تأسيس الهوية المهتزة عند المرأة المعاصرة، وهي تستخدم تقنيات الثقافة الشائعة والسينما والمسلسلات التلفزيونية المطولة لتكتب مسرحيات عائلية كلاسيكية توحى بشبه مثير لتقصيص الإثارة تكشف فيها ظلام المرأة وخضوعها. والعنف الذي يلزمها. وقد اجتذب الاهتمام بشكل خاص عملها "روح لا تهدأ" (١٩٩٠)، ثم روايتها الضخمة "رحمة الليل" (١٩٩٤). تقدم مأساة عنيفة ودامية تتحكم في تصرفات أبطالها أنماط متجذرة في الظلام وتذكرنا بالكاتبة الأمريكية جويس

كارول روتس. شخصيات الرواية بما هي صور للعالم المعاصر لاتخجل من قيم المجتمع الذنوبي المعاصر.

ولقد أثارت كارينا برايدبرغ بروايتها "الطبقة العليا" ١٩٩٧، التي تروي سيرتها الذاتية، عاصفة في وسائل الإعلام ولدى النقاد نادراً ماكان لرواية أخرى مثل أبعادها. في القسم الأول من الرواية تصور الكاتبة رحلتها عبر الهند. وهناك تتعرض لعلاقة مهينة، أما في القسم الثاني، وهو الذي حظي بأشد الاهتمام، فنجد الأحداث قد انتقلت إلى مطعم عصري في استوكهولم يرتاده الأغنياء والمشاهير الذين عرضت الكاتبة أسماءهم الصريحة.

ومع ذلك نجد بطلة الرواية، كارينا برايدبرغ تشعر بالخيانة، فالمحامي الذي أحبته على أعمق ما يكون الحب لا يبادلها مشاعرها. وإذا أعماها الحب أعرضت عن رؤية الحقيقة، وعندئذ تصبح الرواية أداتها في الانتقال.

إن الجانب الآخر لعالم الأدب المعاصر عند الكاتبات من الشباب هو اختيار موتيفات الحكايا الخرافية والأساطير وشيوع نزعة العبث. والموتيفات الأساسية هنا هي عالم الطفولة وطقوس الأنوثة والانتقال من الطفولة إلى الأنوثة.

• ماريا كاندرية (١٩٦٢) تمزج في عدد من كتبها النثرية والشعرية بين الأسطورة وتلوينات القصص الخرافية. تدرج أعمالها بين النص النثري القصير المحكم، كما في "طفلة" ١٩٨٦، و"الشجرة المحترقة"، ١٩٨٨، إلى الرمزية القوية في "بوين" ١٩٨٧، وهي تصوير طقسي لنمو كائن من حالة الطفولة إلى وضع المرأة وهي شديدة العناية بالأسلوب في نصوصها واستقصاء إمكانات اللغة. ويبلغ تصويرها للطفولة في "الليدي، الليدي" ١٩٩١، ذروة شاهقة. الرواية دراسة نفسية عميقة لعقل طفلة في الثامنة. استخدمت فيها الكاتبة منظوراً مزدوجاً تتداخل فيه أصوات الرواية والطفل. ويبدو العالم فيه ضخماً بصورة مرعبة.

وتنصب المدرسة والمدينة والوجود جميعاً في نظرة الطفلة إلى العالم المفتوحة إلى أقصاها. وتعمل الحوارات الداخلية والمقاطع المطولة التي تقع فيها الأحداث كنية حسبما نشاء الطفلة لتوسيع الغلاف اللغوي والصور البيانية.

بعد "الليدي، الليدي" نرى عنصراً جديداً في كتاباتها، ونجد رؤيتها تتحول

ويصبح العالم محاوراً لها الطبيعي، فمن عالم الطفولة حيث تبدو اللغة مشدودة ومضغوطة إلى أقصاها، ومعها الشكل والمحتوى، تتخذ أعمالها الجديدة شكلاً شعرياً مزجياً إيحائياً وإيقاعياً. ثم تضيفي الكاتبة على أسطورة الخلق ثوباً جديداً في "الشيطان والله" ١٩٩٣، ثم تعيد رواية حكاية فرويد وسؤال المرأة بروح مرحلة، في "المرأة والدكتور درويش"، ١٩٩٤، وتحدث في الشعر ذاته، بلهجة ساخرة في "هنيان"، ١٩٩٢.

• ماري هيرمانسون (مواليد ١٩٥٦) أيضاً تعالج الحكايا الخيالية. ولنا أن نعتبر عنوان مجموعتها القصصية الأولى "في الواقع ثقب"، ١٩٨٦، على العموم عنواناً. وفي أحدث رواية لها "الحيوان المضيف"، ١٩٩٥، نطالع قصصاً عن حياة المرأة الوحيدة الواقعية والمعاصرة تتحد في سرد يستدعي إلى الذاكرة قصص الرب. وكثيراً ما تستخدم ماري هيرمانسون السرد المتوازي: سطر بصلابة واقع الحياة اليومية ومتأصل فيها، بينما يسعى الآخر إلى صورة للواقع ملثوية ومرعبة بشكل حكاية خيالية. فلعلها ذلك الطير النادر، سريالية أنثى.

• أظهرت أنجر ليندفلدت (مواليد ١٩٥٦)، في أول كتاب يصدر لها، "ولد صالح"، ١٩٧٧، مقدرتها على تصوير القلب في تطورهم. ونطالع في روايتها "كتاب كاملاً" ١٩٨٦، و"بارك كثيفة" ١٩٨٧، تحليل الذات واستسلام شخصياتها النسائية، وهما موضوعان أساسيان تدور حولهما أعمال الكاتبة. فالشخصيات النسائية عندها يقعن سهولة ضحايا ظروف وقضايا خارجية، كما أنهن ضحايا الناس. وكثيراً ما تصور الكاتبة بطلاتها يتأرجحن بين الحلم وواقع الأمور، وتصور كيف تحل الشعارات والمفاهيم المستهلكة عن العالم محل الواقع وتتمسكب إلى حياة شخصياتها الروائية.

• بعد ثلاثة دواوين شعرية، نشرت بيرجيت لبلبن (ولدت في ١٩٥٨) أول رواية لها، ثم أعقبتها ثلاث روايات أخرى. وليس من اليسير أن تخضع هذه الروايات لتطابق النمط التقليدي في كتابة الرواية، فهي تمزج في أعمالها بين القصص الطويلة والملحمة واليوميات والشعر الغنائي وأقوال الحكم، وفي لغتها إسهاب وتكرار وتلاعب بالألفاظ واشتقاقات وانطباعية غنائية. وتقع قصصها في عام معاصر غامض الملامح، هو أحياناً الريف السويدي، وحافة مدينة كبرى أحياناً أخرى. وتقدم شخصياتها بحركات يسيرة ويوصد عليها في طقوس تشكل

عين القوة المحركة وراء بحثها. وغالباً ماتكون حواسها ومجالها الوجودي أكبر من الحياة اليومية التي تقع في مصيدتها.

تأخذ روايتها "طالما ظلوا يملكون جياداً"، ١٩٩٣، شكل أسطورة حديثة وتصور أخوين والتكافل القائم بينهما والأدوار التي فرضها عليهما وجودهما المشترك والطويل.

• تقع أعمال كارولا هانسون (ولدت ١٩٤٢)، أيضاً بعيداً عن الطريق العام. وفي هذه الأعمال لا تنقطع الذاكرة والماضي عن الظهور في حياة شخصياتها.

وقد تستغرق الذاكرة المرء وتدمره، ولكنها توفر أيضاً مأوى في عالم تسوده النوضى. الأحداث ترافق الناس عبر حياتهم وتغدو تقاطعات ونقاط بداية، وغالباً ماترتبط شخصية الرواية والأهل في روايات كارولا هانسون بعلاقة ذات مغزى ومتفجرة، ومايبلغ هو الصدى بأن ليس ثمة إنسان يبلغ من الحرية بما يجعل هذه الرابطة قابلة للانفصام. تصور الكاتبة في روايتها "رحلة إلى البيت الأزرق"، ١٩٩١، امرأة تسعى إلى استعادة الماضي. وتجري الذكريات وترسم الأحلام بجانب سرير أبيها المريض.

ومع روايتها "اندريه"، ١٩٩٤، انتقلت هانسون إلى تقليد مختلف في كتابة الرواية، فأنشأت رواية روسية من خلقها -أنا كارنينا جديدة، مسرحية عن تشيكوف، دراما عائلية تقليدية تصور بحساسية وقوة الشروط التاريخية التي تحكم الأحداث والانحطاط والكائن الإنساني في حالة التفسخ.

تولستوي في روايتها هو الكاتب وقد رسخ فنه. وتشكل أفكاره المثالية في التقشف جانباً هاماً من القصة. تدور الرواية حول رجل عظيم وابنه التافه. ولعلها رواية عن شاب بات غريباً عن ذاته ويحاول في أزمته الهرب من شخصية الأب. وإن كان بالغ الرقة، فهو طاغية، بالجوء إلى الشراب، ثم بالتطوع في الجندية، وتجربة الخيانة الزوجية. بطلنا رجل هش، إلا أن القوة الكامنة في شروره قابلة للفهم أيضاً، بسبب من رغبة المؤلف في أن تبين أن القوة التي تحكم العلاقة بين الآباء والأبناء، بين الأب وابنه، تحتمل في داخلها قابلية الانفجار.

وقد ينظر المرء إلى هذا الضرب من التعامل مع الأجناس الأدبية وأساليب

■ القصة والرواية السويديّة ■

السرد على أنه تعبير عن اهتمام متنام بالتاريخ. وهذا مانجده لدى الأدبية والباحثة كارينا بورمان (مواليد ١٩٦٠) التي تعمل وفق مدرسة تأخذ بالرسم الخالص، كما في روايتها "أخي المتوفى جان هندريش"، ١٩٩٣، وتتناول الشاعر كيلجرين. وتدور أحداثها في موقع سويدي في القرن الثامن عشر رسمت بتفاصيل دقيقة وبطريقة مضنية.

والرواية الثانية "عروس الشعر العاشرة"، ١٩٩٦، عميقة الثقافة وممتعة، وتقدم في بعضها أول كتابة سويدية، وهي إليزابيث بريزر (١٦٥٩ - ١٧٣٠)، وتعيد في بعضها أحياء السويد وأوروبا في أوائل القرن العشرين. ويرى القارئ من خلال عيني الأستاذ الجامعي المساعد إليزابيث جران أوروبا وقد نشبت فيها الثورة الروسية. وتبدو برلين في الرواية ملعباً منهاراً لروس أرسقراطيين في مفاهيم ونساء مسترجلات.

• وكذلك نجد أنا كارين بالم (١٩٦١)، منهكة في ألغاب مابعد الحداثة مع الأجناس الأدبية في روايتها الأولى "الفون (إله القطعان والمراعي، عند الرومان) ١٩٦١. ويتأرجح السرد هنا بكفاءة عظيمة بين ثلاثة قرون وثلاث قصص مختلفة؛ العصور الوسطى في شكل قصة سحرية، والقرن التاسع عشر في إنكلترا، والسويد وإنكلترا المعاصرتين بصورة القرن التاسع عشر، وهي شديدة الصلة بالرواية الإنكليزية، عمل مركب بحبكة وحركة كلاسيكيتين.

تغدو المؤلفة في مجموعة قصصها اللاحقة "خارج الصورة" متصلة بالواقع في الحياة اليومية المعاصرة.

قصر وثائقية

يمكن تلمس الاهتمام بالحياة المعاصرة والتاريخ الحديث مع منحنى استقصائي لإمكانات وحدود القصة لدى كتاب مثل لارس ياكوبسون (١٩٥٧)، وستيف سيم-ساندبرغ (مواليد ١٩٥٨). إن صفة القصة الوثائقية شديدة الصلة بالنثر الذي يخلق الواقع، بتوثيقه عملية واقعية أو حدثاً، كما يقدم تعليقاً على العملية أو الحدث من منظور معين. ولهذا الجنس من الكتابة في الأدب السويدي رواد منذ الستينات، مثل أولوف انكويست وسارا ليدمان وسفن لندكفيست.

في رواية "ثيرز" ١٩٩٦، يستعيد ستيف سيم - ساندبرغ التاريخ ويلقي مرساته في أواخر الستينات والسبعينات، الأعوام التي شهدت ولادة العنف السياسي. وثيرز هو الاسم الحركي الذي عرفت به أورليكه ماينهوف وسط جماعة الجيش الأحمر. والكتاب يرصد سيرة أورليكه ماينهوف عبر قصة موثقة، يصور الشخصية الرئيسة وهي تعاني في وحدتها المتزايدة من صعوبة ترويض نفسها والتلاؤم داخل الحركة الأصولية. ويرسم السرد لوحة مركبة، كولا، باستخدام مشورات ضمنية مختلفة، فلا تقدم وصفاً فعلياً للعملية كما لا تطرح نظرية جديدة إلى ماينهوف. وقد استخدم المؤلف في كتابه وثائق المحاكمة التي أجريت لها، فضلاً عن المقالات الصحفية والتسجيلات والأحلام المختلفة والذكريات، التي واتصلت ببعضها لتلقي ضوءاً على مسيرة أورليكه ماينهوف.

تغدو ماينهوف في هذه الرواية الوثائقية ثائرة ومقاتلة ومناضلة في قضية التحرير، فهي هنا الضحية والجلاد، كما هي أيضاً نقطة تتركز فيها الأفكار التي كانت سائدة في تلك الفترة وبيدولوجياتها والبنى الاجتماعية القائمة فيها. في الرواية التاريخ موضوعي ولا نسمع صوت المؤلف - أما الأحكام الأخلاقية والسياسية فمن شأن القارئ.

وهناك لارس ياكوبسون، الذي ينحدر من هذا المنهج حيال التاريخ الحديث في "تعليقاته" على العمليات التاريخية المعاصرة، في رواياته وقصصه القصيرة. وهو يصور في روايته "قطينة"، ١٩٩١، ومجموعة قصصه "معرض وحوش البرية"، ١٩٨٩، ثم "الأشباح" ١٩٩٤، الناس العاديين في حياتهم اليومية وأولئك الذين دخلوا التاريخ وصنعوا الأحداث وأنشأوا حقائق تاريخية. فنتطالع وصفاً لمؤسس مطاعم "ماكدونالد" ولي هارفي أوسنولد في سلسلة من الوقائع والأحداث لا يطمئن إليها عند إعادة تدوين التاريخ أو تحويلها.

ولـ "لارس ياكوبسون"، في الوقت ذاته، موقف جلي من السويد والحيوة الريفية فيها، جذور هذه المواقف ظاهرة في رواية مبكرة له هي "الأحبولة"، ١٩٨٤. وفي هذه الرواية يجد الكاتب نفسه في البيئة السويدية المحددة وملحوظا بيسر، ثم في سياق سيناريو مخيف يتناول وضعاً مستقبلياً تقوم فيه قوة خفية أو قوات غازية بالاستيلاء على البلاد.

أدب الطبقة العاملة الحديثة

بينما كان النقاد السويديون، بجنورهم الضاربة في الستينات، يصبون جام غضبهم على الكتاب الشباب المأخوذون بالنواحي اللغوية وذوي الاتجاهات النظرية، وبعضهم كان يدعو إلى إرساء أدب للطبقة العاملة، وجدنا عدداً من الكتب تحمل منظوراً سياسياً، إن بهذا المعنى أو ذلك، وتودر في إطار تاريخي واسع كما تتخذ مجراها في الحياة اليومية سواء بسواء.

ليس هناك أدب بروليتاري خالص بالمعنى الكلاسيكي للكلمة من ذلك النوع الذي أرساه إيفار لوي-يوهانسن ومومارتينسن، وإنما ننع على أدب طبقة عاملة حديث يصور الأوضاع التي تواجه الناس العاديين حالياً، وجدير بالتوثيق أننا لا نصادف أدباً فنياً ينتمي إلى أدب الطبقة العاملة إلا قليلاً.

ويبرز بين المجددين في هذا الجنس من الأدب رولف المستروم (١٩٦١)، في مجموعتين صغيرتين من القصص القصيرة ورواية قصيرة اختير منها حالة الوجود خارج سوق العمالة اتقانونية. وتظهر صورة المغتربين الشباب خارج دولة الرفاه محددة بعدسة الكاتب وفي حوار راق في تعبيره.

• نشر روبرت كانغاس (مواليد ١٩٥٥) أولي أعماله سنة ١٩٨٩، وهو يجمع بين الوعي اللغوي الذي شاع في الثمانينات والالتزام الاجتماعي النفسي الذي اتسمت به السبعينات والواقعية القذرة الطاغية في التسعينات. جذوره هو أيضاً ضاربة في ريف السويد، إلا أن عالمه القصصي بعيد جداً عن الحياة الوداعة في البيوت الريفية المرفهة. تتوحد أسرته وشخصياته على كافة المستويات الإنسانية والاجتماعية والجغرافية، وعلى الهامش أيضاً، ثمة أنماط مدمرة تحكم سلوك الأسر، ويبين الكاتب كيف تظهر هذه الأنماط والقوى الغامضة الشريرة وتتمو. قصصه القصيرة لا تقترب من العنف، فالسلوك العنيف والمدمر الناشئ، إنما يكمن في عجز الأفراد عن التعامل مع عواطفهم القوية.

فالتوق إلى الاتصال يتحول عنده إلى قسوة واغتراب وسكر متصل وسفاح. كانغاس صارم في أسلوبه، تقسم أعماله بالثقة بالشكل حيث تتوالى المونولوجات الداخلية مع صيغ حوارية وعبارات متداولة. في لغته كثافة شعرية،

فتنصب في تناقض قوي مع طبيعة الشخصيات التي يقوم بتصويرها. في رواية "الطريق إلى البيت" ١٩٩٢، يتداخل المنهج الأدبي تداخلاً وشيخاً مع الحضور النفسي والغوص عميقاً في الشخصيات. وفي مجموعته القصصية "براءة"، ١٩٩٤، يتحول المنظور قليلاً وتصبح الشخصيات منظورة من الخارج.

* وهناك بُعد مراقب هام آخر للحياة اليومية وإن يكن أكبر سناً من نظرائه هو أكّي سميدبرج (١٩٤٨) الذي تقدم كتاباته حالة من الاغتراب الداخلي بدلاً من انشغالها بالخارجي. ففي مجموعة قصصية هامة له "ادخل ملكوتي"، ١٩٩٣، يدخل الاغتراب صميم حياة شخصياته التي يسيطر عليها السقوط، ظلام يدرّكهم فيه الماضي ويقسّهم على الماضي في طريق مسدود. تتجلى الصنعة واضحة في نثر الكاتب واستعاراته حسب المدرسة الواقعية، وهو حافل بالصور الرقيقة والعميقة التي يقدمها عن الأشخاص في أعماله. وهو إلى هذا وذاك عميق الجذور في مدرسة الشعر الوصفي؛ ثم إنه شأن روبرت كافكاس لا ينقطع عن امتحان حدود اللغة والواقعية. للمناهج والعمليات النفسية أهمية في أعماله، ونجد في روايته "جم متأق" ١٩٩٦، الإرث الاجتماعي محور الاهتمام. ولسنا ننع على فكرة المصالحة في المجرى المباشر الذي تسيطر فيه الأحداث، وإن كانت اللغة التي يتوسن بها الكاتب تنقل حالة الإنهاك إلى ضرب خاص من الجمال ربما تحول إلى لطف رباتي.

* ينتمي طوني صامبولسون (ولد عام ١٩٦١) أيضاً إلى هذه الفئة وتشمل كتاباته الفترة الممتدة من الأربعينات إلى الوقت الراهن. الواقعية في رواياته ومجموعاته القصصية "خطاب إلى العروس"، ١٩٩٦، غير واضحة ولا يتسم السرد عنده بالاستمرار. غالباً تشكل عناصر مبتكرة من الإثارة وفي الحكمة جزءاً هاماً في رواياته، كما أنه كثيراً ما تدور الأحداث عنده في عوالم قاسية قوامها الذكور حيث يتخذ اقتتاد الأب أو البحث عنه دلالة كبرى.

عمليات السرد

نادراً ما يحتفل الكتاب الشباب في حقبتنا بالبنى التقليدية للرواية حيث للزمان والمكان والبطل مسيرة محددة. على أنه لا ينبغي أن يعني هذا القول أن الصنعة

والفخامة في السرد قد تلاشتا من الرواية. ويقدم لنا الكاتب والناقد ستيف-سيم ساندبرغ صياغة جديدة بالقبول للمفارقة التي سادت في الستينات: "منازاة أمامنا هو سعي إلى سرد تقليدي يتمدد دون انقطاع، يخضع للسؤال، يُعلق، يستثير، ويضاهي الواقع. وهناك عدد من المؤلفين منهمكون الآن في استقصاء واع لمكونات الرواية وعمليات السرد.

• أعمال أولف ايريكسون (١٩٥٨) من شعر غنائي ونثر: يعتمد الفكر مع غنية بطن القصة، فنطالع في مجموعته القصصية الأحداث "قردوس"، ١٩٩٦، أسلوباً دقيقاً، شاعرياً، محكم الصنعة يمتزج بملاحظات عن المجتمع المعاصر، ويقدم التضاريس الواضحة للعالم الذي تدور فيه هذه القصص نقياً ضعيف الشخصيات في هذه القصص في مواجهتها للحاضر.

وفي روايته "صديقي السيد هو"، ١٩٩٧، يستقصي الكاتب الطرق التي تتسلل عبرها قوى شريرة إلى الناس وتتشرب إلى المجتمع.

• في أعمال يان هنريك سفان (ولد عام ١٩٥٩)، يثير العامل الرومانسي على نحو مفيد اضطراباً في القصة الواقعية، ويتابع المؤلف في أحدث رواياته "مال"، ١٩٩٦، حياة لامتهم خارج المؤسسة الاجتماعية. ويقول أحد النقاد أن سفان بمتابعته المستمرة لوقائع العالم من منظور مجنونه يحدد مفهوم السلامة العقلية.

• تناول بيورن رانليد (ولد عام ١٩٤٩)، منذ أعماله الأولى عدداً من القضايا التي لا تنقطع. يبرز في أعماله اللاحقة: الخير، الشر، الإيمان بسيادة الإنسان في عالم شرير، القدرة الكامنة في اللغة. وتتجلى هذه الموضوعات بعدة طرق، وغالباً ما تكون بلغة غنية حافلة بالاستفسارات والمجازات. والقضية الأساسية في العديد من رواياته هي رسالة الخير التي يرفض فيها أبطاله المكان المتاح لهم في إطار قيم محددة. وليس من غير المألوف في أبطاله أن يواجهوا حالة من التمزق بين الألم الشخصي والمثالية، ويصور الكاتب الشخصيات ذوات الأطوار الشاذة الذين كثيراً ما يطلعون القارئ في رواياته بدرجة من السمو.

في السيرة الروائية "شهدوا أن اسمي ستيف داجرمان"، ١٩٩٥، اقترب رانليد من الأسطورة والكاتب داجرمان، وضرب جذور عمله في الأربعينات، وهي الفترة التي كثيراً ما يعود إلى رسمها في أعماله. وكان داجرمان (١٩٢٣-١٩٥٤) رمزاً

■ القصة والرواية السويدية ■

للأدب السويدي الشاب، الذي نشأ في ظل الحرب العالمية الثانية، ويعتبر اليوم مجدداً في فن القصة.

وفي روايته "غرفة الحب الداخلية"، ١٩٩٦، يتعاش الخير والشر في شخص واحد، ولكن السؤال ذاته عن انتصار الخير يظل قائماً دون إجابة حاسمة. والرواية هي رواية استوكهولم بما فيها من عناصر التوثيق التي تركز على السجن المركزي في جزيرة لونغهول ونزلائه من عثة المجرمين في الأربعينات. وهنا نجد الواقع الذي يصوره راتليند كملوفه سامياً وفريداً معاً شاحباً وحافلاً بالخيانة. ولكن سرد الرواية ليس صريحاً كالعادة في تغنيهِ بالخير.

* وليبتر كيلغارد (١٩٥٤) ميزة اختيار شخصيات رواياته من عوالم متفرقة ومتباعدة، ولكل منها صوتها الخاص. تختلف قصصه عن بعضها كل الاختلاف، وهو مؤلف اعتاد أن يشيد عالمياً خاصاً لكل رواية جديدة، ويتوصل بعدد من الحيل المختلفة في تحريض القارئ واستفرازه عبر الكثير الكثير من الحكايا والجلبة الغنية.

يأتي بأبطاله من كل حذب وضوب، فمنهم المهرجون والعراقون من العصور الوسطى والرجال الذين تستولي عليهم الوحدة في المجتمع الحديث ويتزينون بأزياء الكذبة الحية وتجدهم يحتلون الخطى، هاربين من المسؤولية. أثارت روايته "الرجل على الشاطئ"، ١٩٩٢، ضجة بتصويره حالة إنسان معاصر بلغة إيقاعية مذهلة. ولكن الروائي بيتر كالغارد يظل خارج التجمعات التي تحكم عالم الأدب.

ففي "توجيهات إلى أب"، ١٩٩٦، يروي للكاتب قصة علاقة ابن بأبيه بفقرات قصيرة، ثم دونما توقع تتحول هذه الفقرات القصيرة والسرد المفكك أحياناً ويجمع هذا كله ليشكل شيئاً فشيئاً، كلوحة الكولاج، كلاً متكاملًا.

* إذا كان ستيف لارسن الولد المطيع والطفل الرهيب في مرحلة في مرحلة الثمانينات فكلاس أوسترجرين (١٩٥٥) بدأ بالنشر مبكراً برواياته المستعجلة عن حياة جيل من طلاب المرحلة الثانوية في العاصمة. نشرت أولى أعماله سنة ١٩٧٥، أي قبل عام من اجتماع النقاد بالتهليل لرواية أولف لوندبيل "جارك"، باعتبارها رواية الجيل القادم (ومازالت السويد تبحث دونما انقطاع عن رواية الجيل اللاحق، وذلك سباق جري يشارك فيه عموماً كتاب شباب.

وبعد صدور ثلاثة أعمال متشابهة في موضوعها دخلت كتابات أوسترجين مرحلة جديدة. فنجد الكاتب يتحول عن الزمن الذي عاش فيه بروايتين، "سادة مهذبون"، ١٩٨٠، و"فرسان بؤساء وسويديون عظماء" ليصور السويد القديمة يوم كانت تأخذ بأيدولوجية "وطن الشعب". وفي هذين العملين الضخمين يصب الكاتب بشكل ممتع قصصه وحكاياته، ويطلعنا على العديد من الشخصيات التي يرسمها لنا أوسترجين على هامش قوانين المجتمع أو خارجه كلياً، وبالمعنى النفسي كذلك. في "المرساء"، ١٩٦٦، يبلغ الاغتراب الذروة، حيث تغدو الشخصية الرئيسة توماس فولف - هانس صورة عارية لإنسان هو مجرد "زجاجة ويسكي من الموت". والشخصية الرئيسة هنا تعيش في ظروف لا تطاق يحاول توضيحها وفهمها في ضباب الحذر. استفادة الكاتب من رواية مالكولم لاوري "تحت البركان"، واضحة لا تخطئها العين.

في كتابات كلاس أوسترجين بحث عام وصريح نبرته الأساسية تشاؤمية، لكنها لا تتدخل بين أسلوب السرد والقصة بأي حال. الأحداث تجري في قصصه، وهي غالباً ماتتسم بحبكة مثيرة، في ريف سكانيا ذي القربة الخصبة أو ربما في المدينة الكبيرة. إلا أن الأسئلة التي تطرحها تنتمي إلى عالم لا يعترف بحدود.

• ينتمي أرنيست برونز (ولد عام ١٩٥٠) إلى تقاليد رواية الحكايات. كتاباته تجمع بين الشعر والنثر. وهو إذ يتمتع باهتمام بالغ بالتفاصيل الدقيقة والدور الذي يؤديه أفراد في الأحداث الكبرى، فإن النثر عنده حافل بالصور التي ينتقيها باحتفال عظيم ويثير في المخيلة عوالم تتخللها مشاهد مسرحية ومصطلحات ولهجات عامية. غالباً مايركز اهتمامه على حقب معينة من التاريخ السويدي: صور الخمسينات، أيام الطفولة في "البيت الأسود"، ١٩٨٧، والستينات في "بتعرفني ياخي؟"، ١٩٨٠، حياة الطلاب الحارة والمنفتحة في السبعينات، في "كوكسجتان"، ١٩٩١. وقد انقطع هذا الخيط من السير الذاتية بصور روايته "إيديث"، ١٩٩٢، التي تدور حول الشاعرة الفنلندية- السويدية الحديثة ايديث سودر جران، إلا أن المعاناة في رسم صورة البيئة على ما فيها من جهد وإجهاد مازالت ظاهرة جلية كما في رواياته الأخرى، نقدم في هذه الرواية صورة مثلت شخصية الشاعرة وزمانها على نحو مثير للإعجاب.

كانت اجنيثا بليل (ولدت ١٩٤٠)، يوم صدر ديوانها الأول "وأقزام"، ١٩٨١،

■ القصة والرواية السودانية ■

راسخة الذكر كداعية ونقادة وصحفية تعنى بالشؤون الثقافية وكاتبة مسرحية. كاتبة تجريبية تعالج موضوعاتها بأجناس أدبية وأساليب قصصية مختلفة، فكرياً وعاطفياً معاً. في روايتها الأولى "مراقبة الريح"، ١٩٨٧، تناولت جنس الملحمة الواسعة التصويرية مع "بحث" عن أسلوب يمكن معه الاستفادة من ذكريات الطفولة في الكتابة.

وهي تستمد مادتها من حياتها الشخصية، وفي هذه الرواية "مراقبة الريح" تصور خمسة أجيال، جذورها في استوكهولم في التسعينات من القرن الماضي وجزيرة جاوة الأندونيسية حيث نشأت جدتها.

تصور في روايتها السوداوية المركزة والقصيرة المقتضبة "تجم الكلب" ١٩٨٩، فتاة صغيرة ترصد حبا لا يحتمل بين أبوين والحياة والعلاقات في بلدة سويدية صغيرة في الخمسينات. تستحضر هذه الرواية حياة الشخصيات السوداوية والتي لا تطلق بقوة معبرة لتمزق حجاب هدوء الحياة اليومية الخادع.

ولروايتها "قطريات"، ١٩٩٣، أيضاً بذات التعبيرية القوية، إنما أوسع شكلاً، وهنا تنتقل الأحداث مرة أخرى إلى القرن التاسع عشر وجزيرة جاوة، والشخصية الرئيسية فيها طالب طلب فاشل من برلين.

و"قطريات" حوار فلسفي أيضاً يجري بين شوبنهاور ويونغهون وهو شخصية مغمورة. الرواية تعرض إلى درجة كبيرة قوة الطبيعة وانهيار الفرد في صراع مثالي وهذه القوة.

في روايتها "فصول طويلة، فصول قصيرة"، ١٩٩٢، تتخذ المؤلفة ضاحية من مدينة لند الجامعية في جنوب السويد مسرحاً للأحداث. الشخصية الأساسية فيها إلى حد ما هو الزمان الذي تطلق عليه اسم "المؤامرة بلا حبكة". على أن هناك ثلاث شخصيات رئيسية في هذه الرواية تمثل كل منها نصاً، أو مسلماً روائياً- جوران، الأنا البديلة عند المؤلفة، السكير الذي نراه من منظور سجلات الإدارات المحلية، المخمور الهاذي، وهايدي في مقتبل حياتها ودراساتها، شديدة التلبس، لأحوال الآخرين وذاتية النزعة.

والرواية بعيدة عن الجمال بعد الزمان ذاته ومثيرة مثله، إنها رواية أفكار ترسي القصة فيها بأسلوب سردي دقيق، قصيدة هجاء في قناع رواية.

* نشرت إيفا رونيقلت (١٩٥٣)، روايتها الأولى "هدوء"، ١٩٧٥، ويغلب الشعر على أعمالها اللاحقة. ولكنها عادت فأصدرت مجموعة قصص قصيرة "زمن توقف"، ١٩٩٤، أثارت اهتماماً واسعاً في الأوساط الأدبية. ولغة النثر عندها غير بعيدة عن الصيغ الشعرية. لذات الشخصيات وبحثها عن معنى، وسعيها للاتصال والمشاركة أهمية في هذه المجموعة التي تأتي الأحداث خفية بقوة فن السرد عند القاصة. ثمة قوة معوقة ما تحكم تصرفات الشخصيات فيها، وكأنما تسعى إلى إيقاف دفق الحياة. تضيف الدقة اللغوية والتأني في اختيار صيغ التعبير نبرة هادئة فترسي الكاتبة بذلك نزوعاً إلى أدب يتجاوز كل الاتجاهات.

* في أدب الاغتراب مائز آل السويد تفنن لتلك الرواية التي يأتي بها مهاجر من الجيل الثاني، فلسنا نجد كاتباً مثل حنيف فريش يتخذ بثقة معرض الأبناء وينطق الأطفال في أحياء المهاجرين بكلماته. على أن ملحمة الهجرة الكبرى قد تحققت: "الضوء الأخير"، ١٩٩٥، ثيودور كاليغاتيدس (ولد عام ١٩٣٨)، اليوناني الأصل، المقيم في السويد.

* يتسم نتاج سيجريد كميوشنين (١٩٤٢) بقوة التفكير والإقلال في أن معاً. صدرت روايتها الأولى "صحبة لائقة"، ١٩٦٠، وهي مائز آل في ربيعها الثامن عشر. وبعد سبع عشرة سنة نشرت روايتها "في أوروبا الشمالية"، ١٩٧٧، وهي تدور في أجواء فروسية بين النرويج وإيرلندة، ثم أعقبتها بـ "دفاء"، ١٩٨٠، وفيها تلقي نظرة مراجعة للأحوال في السويد في العقود بعد الحرب العالمية الثانية.

وكانت انطلاقتها المحققة في روايتها "بايرون"، ١٩٨٨. وقد استأثرت عند صدورهما باهتمام النقاد وحظيت بإقبال واسع من القراء وترجمت إلى عدة لغات. وتجمع هذه الرواية الضخمة بين السيرة والقصة ومحورها الشاعر الإنكليزي بايرون الذي ثارت حوله الأساطير. وتتميز بالإمتاع والبحث العميق بما يستدعي من القارئ جهداً في القراءة. والكاتبة تصوغ في روايتها شخصيات واقعية وأخرى من المخيلة، وليس أقلها بايرون ذاته وماري شيلي التي تظهر في صورة واقعية ومقنعة على النحو الذي كان شائعاً في أيامها، مثيرة الحماس في البوثة الأدبية في

■ القصة والرواية السودانية ■

عصرها، ونحن نطالع في خط مواز وبالتبادل تقلب مصائر المجتمع البريطاني الذي عاش فيه بايرون. ويتخذ انشغال الكاتبة عدداً من الأشكال الغربية، ثم نراها تصور بنبرة ساخرة الحياة اليومية التي يعيشها المجتمع، بما يحفل من عواطف وأهواء تعتمل في صدور وعقول أبنائه وهم يمضون في حياتهم اليومية. وتصور الكاتبة بشيء من السخرية حياة أولئك الذين يقلدون بايرون ويتشبهون به، وكأنما أرادت حماية الشاعر. ولعلنا نقول، ونحن نتدبر هذه المسيرة الروائية في مجتمع اليوم، أن الكاتبة تريد صون الأثر الأدبي وصاحبه سواء بسواء من تطفل وسائل الإعلام وضجيجها.

وهو ناقد راسخ المكانة. أصبح يحتل مكانة في قلوب الشعب السوداني منذ أن أصدر في السبعينات ثلاثيته "فلاحون وأسياد"، و"المحراث والسيف"، ١٩٧٥، و"السلام القاسي"، ١٩٧٧. وفي هذه الثلاثية قدم كالتيفاديتس وجهة تاريخياً ليونان في الحرب العالمية الثانية ثم الحرب الأهلية. تناول حالة الاغتراب في المهجر في عدد من رواياته، بما فيها، "ملك ساقط"، ١٩٨١.

"الملك الساقط" لوحة دقيقة غنية تتداخل فيها الثقافات المختلفة، تصور جهاد أوديسياس كريستو وزوجته اديانا وأطفالهما لشق طريقهم في الحياة في السويد. تتشابك شخصيات كثيرة ومقادير وخطوط منع بعضهما على صفحات الرواية. والكاتب يرصد تاريخ الهجرة إلى السويد، في سنوات الخمسينات، "السخية والحانية" أيام كانت السويد تستدعي العمالة إليها حتى التسعينات وقد اقترنت من العداء. في الرواية جانب كئيب هو طبعاً الرغبة بالانتماء التي تحرضها الحياة في المنفى، وتوزع وتشقت مواقف الأطفال من تقاليد الأبوين والحياة السودانية من حولهم.

والرواية بعد صورة تأملية، وجدلية، نقدية لازعة لمسألة الهجرة من كل منظور يخطر بالبال، فقد عاش كالتيفاديتس رجعاً طويلاً في السويد ما يجعله لا يتردد في توجيه النقد أو مناقشة ما يعتبر مقدساً والعبارات التقليدية في قضايا المهاجرين.

• لاسن جوستافسن (ولد عام ١٩٣٦) كاتب فلسفي المنحى غزير الإنتاج يتصدر جدل الفكر المعاصر في السويد منذ أن دخل عالم الرواية سنة ١٩٥٩.

أصدر نحو ستين مؤلفاً، تتوزع ميادين الشعر والرواية والدراسة والملاحظات الفلسفية وكتابات في السيرة الذاتية.

يتضمن كتابه "مُبروخ في الحائط"، ١٩٨٤، خمسة أعمال، بدءاً من "السيد جوستافسن شخصياً"، ١٩٧١، و"صوف"، ١٩٧٣، و"حفلة عائلية"، ١٩٧٥، و"سيجموند: من ذكريات أمير بولوني من عصر الروكوكو"، ١٩٧٦، وأخيراً "موت مربى النحل"، ١٩٧٦. تتسم شخصيات هذه الرواية الملحمية، على مستوى معين، بعناصر متشابهة، على أن أعمال الكاتب تحمل إلى حد بعيد استقصاءات اجتماعية نقدية لتطور المجتمع السويدي والأيديولوجية الاشتراكية الديمقراطية، وهو يصور برشاقة ونبرة فكرية أنيقة روح العصر في أعماله مثل "برنارد فوي يَبْنِي القلعة على رقعة الشطرنج للمرة الثالثة"، ١٩٨٦، و"موسيقى جنازية للبناء الأحرار"، ١٩٨٣. وقد اختار الكاتب أمريكا الجنوبية لتكون موقعا تدور فيه أحداث روايته "حكاية كلب"، ١٩٩٣. ولئن أتت هذه على شكل الرواية السيكولوجية، إلا أن قضايا الخير والشر تكمن في عمقها وتطرح نفسها أمام القارئ. أما روايته الأخيرة "المعطاء"، ١٩٩٦، فقد جاءت بشكل قصة حب وملهاة سوداوية، واستعراض رشيق في يعديها الميثافيزيقي واللغوي.

<http://Archivebeta Sakhril.com>
ريفا السويد

المقاطع وعالم الرواية

بعد الروايات التجريبية في الستينات حين أصبحت رواية قصة، أمراً مفتعلاً ينأى عنه الكتاب، حلت السبعينات ومعها عدة أعمال روائية متتالية أصولها في ريف السويد وظهور دولة الرفاه و"وطن الشعب". وقد عرفنا روائيين عدة يتخذون المناطق التي صدروا عنها منطلقاً في تصوير التبدلات الاجتماعية. ولا ريب بأن الجزء الأول من رواية "سفن دلبلان" التي صور فيها منطقة هيديني، يشكل علامة فاصلة بين عشرين، وكان هذا العمل قد صدر في العام ١٩٧٠، وغداً يلقي اقبالاً منقطع النظير من القراء، حتى تحول بعدئذٍ إلى مسلسل تلفزيوني. وهناك كتاب آخرون لهم ذات الجذور، منهم سار الينمان وكيرستين إيمان.

في الثمانينات وجدنا تورجني ليندجرين (ولد عام ١٩٣٨) لا ينقطع يروي قصة، حكاية، قصة غريبة تدور في العصور الوسطى. وإن يكن قد بدأ بالنشر مبكراً، إذ صدرت أولى أعماله في ١٩٦٥، فإن انطلاقته الأدبية لم تتحقق حتى العام ١٩٨٢، مع روايته "طريق الأفعى"، التي تحولت إلى عمل سينمائي حظي بنجاح واسع. وهو مايزال منذ ذلك الحين يطرح رواية كل عام تقريباً. وتزوجني ليندجرين شديد العناية بعناصر الحوار، شأن سارا ليندلمان، ويسمو "حديث الفلاحين"، عنده إلى مراتب الشعر القديم.

"طريق الأفعى" قصة كثيفة تصور شلل الناس العاديين أمام السلطة في السويد الفقيرة في القرن التاسع عشر: تاجر القرية يفسر أمّاً على بيع جسدها لتسديد ديونها. وعندما تقرض السن حقوقها، ويتولى الابن زمام الأمور ترث ابنة تلك المرأة الوضع بكل تفاصيله وتُفسر على الانبطاح أمام الرجل الأقوى في وضع يأتس تحكمه القوة القدر.

وفي روايته "ثجلة البرية"، ١٩٩٥، التي صفيق لها النقد، أشاد تورجني ليندجرين كوناً مصغراً من ضواحي منطقة فاستربوتن الشمالية. جاءت الرواية في شكل أسطورة يجد فيها القارئ نفسه قد انتقل إلى عالم متوحّد غريب يرتبط فيه شقيقان بعلاقة من الكراهية المتبادلة والحب الأخوي. كلاهما يخوض معركة ضد المرض والموت وضد أخيه الآخر. وكلاهما حاضر للقاء الآخر وإن كانا لا يلتقيان. النثر في الرواية نابض، حي في تصوير المرض والموت الوشيك، خال في الوقت ذاته من الاستعارات والتشبيهات المزوقة. تتبلور القصة في حكاية قابيل وهابيل، إلا أنه يمكن للقارئ أن يرى فيها معركة بين ذاتين والتوق إلى المصالحة.

وفي أجواء مقاطعة فاستربوتن الشمالية تصادف سارة ليندلمان (١٩٢٣) أيضاً. وهي تصور حياة الريف في شمال السويد وتفجر المجتمع الحديث تصويراً يحمل تعبير القوة والإيمان. صدرت روايتها الأولى "حفرة القطران"، ١٩٥٣. أشارت مؤلفاتها اللاحقة، طوال الستينات والسبعينات، الكثير من الاهتمام، بما في ذلك تقاريرها الصحفية ومقابلاتها في جنوب أفريقيا وفييتنام والسويد. عادت في العام ١٩٧٧ برواية استغرق الحديث حولها طويلاً وكانت حدث العام: "خادمكم يسمع"،

وكانت هذه الأولى بين سلسلة هامة من الروايات تناولت فيها المؤلفة الاستيطان في شمال السويد.

تتألف الملحمة من خمس روايات وفي الوسط شخصية ديريك مونلیدن. الأسلوب في السرد شديد الخصوصية وجدلي، تتخلله إشارات إلى الكتاب المقدس، إنما دون إقبال. اللغة إيقاعية وصميمية وحميمة تتيح لعدد كبير من الشخصيات أن تبرز في عالم لا يقيم تمييزاً بين ماهو عام شامل ومركز مائي في الريف.

وجاء ظهور جزء مستقل من الملحمة هو "جذر الحياة"، ١٩٩٦، مفاجأة مبهجة. في هذا الملحق الغني تعرض سارة ليدمان الجانب الأثوي من الأسرة. فتصور قدر امرأة ذات جذور صيقة في دين يحض على الزهد ويحد من إمكانية معاناة الحياة كاملة. على أننا لنعلم في هذا الجزء الحب القوي والمشاعر الحسية، وفي هذه الرواية أيضاً تتابع سارة ليدمان وصف تطور بيئة المحيط والمجتمع الأوسع.

"ما من كتاب في التاريخ نجح في توثيق نمو السويد الحديثة وشحنها بالحياة، مثلما تحقق لك في كتابك" بهذه الكلمات علق رئيس الوزراء السويدي انجفار كارلسون على أعمال كيرستين إيمان (١٩٣٣) في ندوة خصصت لتناول أعمالها، وماتزال المؤلفة تتابع نشر سريخ السويد، ولا تقتصر في ذلك على المجتمع الصناعي فحسب وإنما تتناول كذلك نمو المجتمع ما بعد الصناعي والثرور الراهنة.

لقد تطورت المؤلفة فانتقلت من كاتبة بارعة في فن روايات الإثارة ذات الحكمة خلال الستينات، عبر اللوحات الضخمة، التي رصدت فيها عالم السبعينات، إلى النقد الاجتماعي البناء للحضارة كما في روايتها ذات الحكمة المثيرة، "حصى الاستدعاء البولي"، ١٩٩٣، ثم في "ابحث في الحياة ثانية"، ١٩٩٦. وهذه رواية معاصرة ضخمة تناولت حياة سبع نساء وعرضت حواراً مع الأربعينات من هذا القرن وروايات الكاتب إيفند يونسون حول منطقة كريلون. وليس هذا سوى عرض سريع مبسّط لتطور كيرستين إيمان، إذ أنه بين روايتها الأولى الصادرة سنة ١٩٥٩ والأحداث في ١٩٩٦، لم تقدم الروائية مجرد مجموعة من الكتابات تداخلت الأفكار فيها في التحول الضخم الذي كابده المجتمع السويدي وما يزال يأخذ به. ذلك أن السمة للفريدة في الأدب الذي تبذعه المؤلفة إنما تقوم، بين جملة مزايا أخرى، على منظور المرأة الذي لا تنقطع عن التوسل به في رواية الأحداث. ففي

مجموعة الروايات القوية التي تدور في كاترينيهولم، "خواتم الساحرات"، ١٩٧٤، و"الربيع"، ١٩٧٦، و"بيت الملائكة"، ١٩٧٩، و"مدينة من النور"، ١٩٨٣، تعرض كيرستين إكمان سلسلة كاملة من النساء العاديات، الخفيات عن النظر والمجموعات ومصائرهن.

حينما تصور كيرستين إكمان المشروع العظيم، دولة الرفاه في وطن الشعب، فإنها تتناول أموراً غير قائمة أو أوضاعاً مجدبة - الطبيعة، اضطراب الفرد المعلن. في روايتها "حصى الاستدعاء البولوي" التي شهدت إقبالاً شديداً من القراء تطالعنا جريمة وقعت قبل حين عقدين من الزمن وظلت عصية على الفهم، وإن كان القارئ يعرف الجاني وهو في عقم الصامت. الواقعة مغلفة بأشكال من الحياة راسخة تتجاوز تفاصيلها. تصور الرواية، وهي مذهلة في حبكةها، العقل الجمعي في قرية، انطلاقاً من حالة تفريغ السكان التي انطلقت في السبعينات. وتعرض الرواية تطور أنماط السلوك جنباً إلى جنب مع التحولات التاريخية [في السويد]. ويمثل سكان القرية شريحة نموذجية لأنماط الحياة على اختلافها وإمكاناتها المتاحة في الهمال. ولعل الصورة التي تعرضها الرواية لموجة جماعة العودة إلى الأرض هي الأكثر في الأدب السويدي. ويطلعنا سكان القرية الأصليون في تأرجحهم بين التقاليد القديمة، وأحدث مبادئ العصر، فنراهم في تجاوزاتهم بملابس العمل الزرقاء والأثيقة والخصومات العائلية القديمة، وهم بين الحدين يتأرجحون.

والموضوع الهام الثاني عند كيرستين إكمان هو الطبيعة التي يتجلى وصفها بجمال أخذ يعصى وصفه وتقدمه الكتابة في فقرات طويلة من النثر هو الشعر بعينه.

ليس "في ابعث في الحياة ثانية"، التتابع الذي تتسم به الملحمة، بل الحق أن أسلوب السرد هناك نقيض تام لهذا للتتابع. فالصور التي تقدمها الرواية هنا مماثلة لحال استوكهولم في التسعينات على ما هي عليه من تشظٍ وانغلاق ونظام اجتماعي متصلب، وحيث دقق الكلمات في وسائل الإعلام كفيل بإحباط أي محاولة لامتلاك رؤية كلية. وعلى حد تعبير كاتب متحمس في مراجعته للرواية، "إن شئت النظر في انهيار القيم وانسحاق ما هو بالضرورة إنساني في مجتمعنا التكنولوجي المعاصر، فلن نعثر على وثيقة أقوى من هذه الرواية".

نقطة الانطلاق في العديد من قصص جوران تونستروم (١٩٣٧) هي بلدة سونه في مقاطعة فورملند-غرب وسط السويد.

وقد جاءت روايته "ابن القس"، ١٩٧٦، التي يسرد فيها سيرته الذاتية لترسيه في هدوء عالم البلدة. على أن المسافة بين البلدة والعالم الأرحب، في أعماله، ليست بالمسافة الكبيرة. فالتخصص في مجموعته، تراثيل عيد الميلاد، ١٩٨٣، و"للص"، ١٩٨٦، تتأرجح على نحو من الثراء والخصوبة مثيرين للإعجاب، مثل السجاد المترف، بين بلدته سونه ذاتها ونيوزيلنده ورافينا الإيطالية في العصور الوسطى.

في كتاباته تتكرر شخصية الأب، حاضراً أو غائباً. شخصياته تنشد الوحدة والسلام مع النفس كما تسعى إلى التحرر من الإحساس بالإنتم والوحدة، هموم تقترب من الموضوعات الدينية. في قصته القصيرة "في تلك اللحظة"، ١٩٩٣، يتأمل تونستروم معاناة الكتابة وإرهاصات الإبداع مما يعانيه هو ويكابذ- ويخامر القارئ الإحساس في لحظات عدة من كتاباته بأن الكاتب يتحسب الكتابة إلى حد الخوف.

وبعد فإنهم قلة الكتاب الذين تفردوا بتحليل فترتهم وقدر لهم في الوقت ذاته أن يبدعوا أعمالاً راسخة.

* ولهو من الطبيعي في عرض موسم التوسل بعدد من الأمثلة لبعض الأعمال الماثلة منذ فترة طويلة في الأدب السويدي، وكان لها حضور أطول في بعض الفترات دون الأخرى، ولأن نختم هذا المسح بكاتب مثل بيراولوف انكويست (١٩٣٤).

منذ أن أصدر روايته الأولى "عين من الكريستال"، في العام (١٩٦١)، وهو يوفر للأدب روايات يمكن للنقاد الإفادة منها في الكشف بدقة جهاز رصد الزلازل الموقع الذي تجد فيه السويد نفسها على الطيف الأدبي والسياسي. الجيل الأقرب عهداً حين عاد مرة أخرى إلى كتابة القصص الوثائقية، ومابعد الرواية فإنما ذلك بإلهام من أعمال انكويست.

كانت انطلاقته الأولى مع صدور "خامس شتاء المنوم المغناطيسي"، ١٩٦٤، التي تدور حول الدكتور ميسمر في القرن الثامن عشر. وهنا تمتاز المصادر الموثوقة والمبتكرة ليصبح الطريق ممهداً أمام كتابات انكويست.

ومع روايته الحذقة الصنعة، "هيس"، ١٩٦٦، أبدع الروائي انكويست تجربة في الشكل بروح الستينات.

وتابع الكاتب مسيرته في الرواية الوثائقية في "جنود الغيالق"، ١٩٦٨، باستقصاء حادثة أثارت أشد الجدل وكبلت للضمائر على أنقل ما يكون التكبير على نحو متعريفه السويد في تاريخها بعد الحرب العالمية الثانية، عينا طرد أبناء دول البلطيق. على أن التقرير هو مناقشة أيضاً للمثل السياسية السائدة في العصر وموقع الأفراد في الحياة السياسية، فتطالع المؤلف يتبادل وماوتسي تونغ، بين آخرين، وجهات النظر، محدداً لعمله موقفاً في التيارات الأيديولوجية الراهنة. وروايته التالية "الثاني"، ١٩٧١، مثيرة للاهتمام، وقد وصفت بأنها أول رواية سويدية تعتمد التقارير الرياضية وتتناول العلاقة بين الرياضة والسياسة وتعرض لها بالنقاش.

مع صدور رواية "مسيرة الموسيقيين"، ١٩٧٨، تبرز القصة الكبيرة، وقد استقى الكاتب مادته في وضعها من أرض منطقة فاستربوتن في شمال السويد، حيث نشأ، بما تحفل به من نزعة دينية شديدة ومايشع فيها من ثقافة تأخذ بالزهد. وهو يجري استقصاء وتقنياد، شأن تورجنس ليبنجرين وسارا ليدمان، في التربة الخصبة التي تحفل بالتعصب والحسد، ويذكر بالضرورة بالعالم الخيالي الذي طالعنا به في روايته "مكتبة الكابتن تيمو"، ١٩٩٣، <http://www.ayyoub.net>، ترسل الرواية صورة بالغة القنامة تفرض التضامن والتبصر في الطفولة القاسية التي عاشها الفتى، واللذين يشكلان عناصر أساسية في الرواية. في هذه القرية أو هذا المكان ليس ثمة مكان للجمال أو المتعة الحسية أو الحب.

صدرت رواية "السقوط" سنة ١٩٨٥، وهي رواية قصيرة تنسم بالكثافة والعمق والتركيز، يعرض فيها بيراولوف انكويست قصة حب عجائبية بعيدة كل البعد عن الحقايرة البغيضة التي تطالعنا في فاستربوتن. على أنه إذا كانت تعتبر فاستربوتن هذه حالة عقلية وتتطوي على عناصر عصاب الخوف من الأماكن المغلقة فهذا الكتاب هو الترياق الذي يفتح أمامك الطريق للخروج من مأزق هذا المكان وقبول الحب. فحينما يزرع بطل الرواية باسكال بينون قطعة الشاش التي تغطي ورماً على جبينه يظهر وجه امرأة- مريم. وتتكشف له عن زوجه فتستعيد المرأة الزنيمة المنبوذة مكانتها وجدراتها.

يصوغ بيراولوف انكويست في مجموعة دراساته الخاصة "رسامو الخرائط"، ١٩٩٢، مايشبه العقيدة الشخصية التي يعرض لها في قطعة "احتفال دفعة الطلاب"، بكنس شقة والدته العجوز قبل انتقالها في ذات الوقت الذي يحتفل فيه رفاق الصف القدامى في مدرسته القديمة بالعيد الأربعين لمغادرتهم مقاعد الدراسة.

ويسلط للقارئ تأملاته وهو ينظر إلى زينة عيد الميلاد القديمة: "هنا كل الإسراف في تزيين طقس الاحتفال بالمسيح الطفل، ثم القليل القليل في سبيل المسيحيين الأطفال الأحياء إن انتصب أحدهم على قدميه ومشى غدا حراماً تربيته خده". ويعمد عندئذ إلى طرح الزينات ويلاحظ: "لكم يثير هذا الراحة في النفس". ويصعب القول في أهل القرية أنهم يستخفون بالدراسة. كان وأقرانه أول من تجاوز المرحلة الابتدائية في تاريخ القرية منذ أن قامت، وكانت تداعب هؤلاء الفتيان مطامح في نيل الإجازة الجامعية، وهم قد تجاوزوا لتوهم ما بعد تلك المرحلة الأولى، وكم أدهشهم أن يُقابلوا بنظرات الدهشة والاستغراب تتبععت من عيون باردة كالجليد تحمل في مآثرسله من النظرات استخفافاً وكراهية. وإذا غدونا بين النخبة على هذا النحو أمسينا بعدئذ نجوم المنطقة في بطولة الحسد".

إن تحديد جوهر الأدب في التشعينات سيكون على الأرجح من أمر القرن القادم. وما عرضنا من الكتابة وأشكالها يبين أن الأدب يتدفق حراً في اتجاهات عدة، ولهو من حسن الحظ أن ليس ثمة حاج جاهز يقدر على استيعاب هذا النهر وجريانه.

• بإذن خاص من المعهد السويدي.

•• ماريان شتاينسفاير: صحافية تعمل في حقل الشؤون الثقافية والنقد الأدبي، تعنى بالنثر السويدي المعاصر، ومن أعمالها "من الشمال: النثر الجديد"، ١٩٩٦، و"النثر الجديد: ٣٠ أدبية"، ١٩٩٣. تتولى إدارة مشروع أدبي في عام استوكهولم، العاصمة الثقافية لأوروبا للعالم الحالي ١٩٩٨.

■

■ جهوامش:

- ١- رودولف هيس (١٨٩٤-١٩٨٧) سياسي ألماني وأحد كبار زعماء الحزب النازي، أُدين في محاكمات نورمبورغ، وأمضى بقية حياته في سجن سبانداو الألماني.
- ٢- لي هارفي أوزوالد (١٩٣٩-١٩٦٣)، اتهم باغتيال الرئيس الأمريكي جون كينيدي، وقتل بعد يومين من مقتل كينيدي. يعتبر شخصية غامضة ومحيرة وماتزال تدور حوله التكهّنات، دون نتيجة حاسمة.
- ٣- شارع في منطقة سودر باستوكهولم.
- ٤- حنيف قرشي (١٩٥٤) كاتب اشتهر بروايته "بوذا الضواحي"، ولد في لندن لأب باكستاني وأم بريطانية. يكتب بالإنكليزية ويعتبر من الروائيين الرواد الشباب.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

الرواية البوليسية (*)

■ تأليف، فولكر أوت

■ ترجمة، د. محمد فؤاد نعناع

يبدأ بريشت مقالته "حول شعبية الرواية البوليسية" (المؤلفات الكاملة، ١٩، فرانكفورت ١٩٧٦، ص ٤٥٠-٤٥٧) قائلاً: "تُظهر الرواية البوليسية بلا شك كل سمات أحد الفروع الأدبية المزدهرة". وبهذا يلقي بياناً يسري مفعوله منذ نشر القصة البوليسية الأولى في الأدب العالمي، المسماة: "القطة في شارع مورغ" لـ"بوي"، عام ١٨٤١ وحتى اليوم. وإن جاز للمرء أن يصدق معلومات دور النشر حول عدد توزيع الكتب (أو بيانات مؤسسات التفتاز العالمية لدى بث الأفلام البوليسية)، فإن هذا النوع يخص معظم المشاهدين على الإطلاق. غير أن هذه المحبة الواضحة للرواية البوليسية تنف بخلاف سواء أكان ذلك مع البحث بعلم الأدب المضاف والمتأخر بعض الشيء بالنسبة إلى النوع الأدبي، أم مع ازدهارها الملاحظ مراراً.

وتعدّ الرواية البوليسية -بوجه خاص في المحيط اللغوي الألماني- أدباً هزلياً، إن لم تكن أدباً قليل القيمة، لأنها في القليل النادر تهدف إلى الترفيه أكثر من الإثارة. وهكذا ترى الكاتبة البوليسية، "دورتي سايرس" ذات الشهرة الفائقة أن

(*) -المقالة باللغة الألمانية، وعنوانها Der Kriminalroman للـVolker Ott وهي في كتاب بعنوان: الأجناس الأدبية:

Formen der Literatur herrg von otto knörrich, Stuttgart, 1991, S. 217-223.

■ الرواية البوليسية ■

الرواية البوليسية "أدب التسلية"، وليست "أدب القول". (مقدمات للقصص البوليسية العظيمة، الجريمة والرعب، لندن ١٩٦٠).

انتقام وارثك شبيهان، كما لدى الحكم على النوعية الأدبية للرواية البوليسية يقفان أيضاً بالنسبة إلى تعريفها، بحيث إن "بوخلوه" و"بيكر" كادا أن يقولوا باستسلام: "لم يتم تعريف قاطع لقصة المخبر السري على الرغم من المحاولات الكثيرة حسب المعايير من حيث المحتوى أو الشكل حتى اليوم، وقلما يمكن أن يتم لدى تعدد نواحي الجنس الأدبي"(٣).

تعاريف:

إن الأكثرية الغالبة لكل محاولات التحديد والترتيب من حيث علم الأدب والمقالة مؤرخة بعد عام ١٩٤٠، إذن في تاريخ كانت فيه تطورات جوهرية للرواية البوليسية منتهية سابقاً. ويظهر أنه من الصعب، ويكاد يكون من المحال أن تؤخذ بعين الاعتبار كثرة النصوص المختلفة، وأن تُعطى إجابة مرضية عن السؤال: ما هي الرواية البوليسية حقاً، أو رواية المخبر السري، أو الحكاية البوليسية؟ أو حكاية المخبر السري، أو رواية العملاء السريين، أو رواية التجسس، أو رواية الإثارة والتشويق؟ <http://Archivebeta.Sakhr>

هنا تفرض مناهج مختلفة نفسها:

تشير الرواية البوليسية ورواية المخبر السري حسب طول النص إلى النصوص النثرية الأطول (ولكن في النادر النصوص الطويلة). أما الحكاية البوليسية، وحكاية المخبر السري فتشيران إلى النصوص النثرية الأقصر.. وتمتد الحدود بين الرواية البوليسية ورواية المخبر السري (أو أشكالهما القصيرة) حسب أوجه المضمون من خلال التعريف الآتي: تحكي الرواية البوليسية قصة جريمة تحت اعتبار خاص لترتيب المجرم النفسي (والاجتماعي أيضاً)، ولدوافع جريمته، ولمجرى الجريمة ونتائجها. وتعدّ رواية المخبر السري (في الألمانية Detektivroman، والإنكليزية detective novel، والفرنسية roman policier) شكلاً خاصاً للرواية البوليسية التي تتناول البحث عن المجرم والكشف عن مجرى الجريمة، وبهذا تقتفي القصد بوضع القارئ في شوق وجذب من خلال الاشتراك

بالأغلاز، كما تُعدّ "توعاً إنكليزياً-أمريكياً مميزاً" جديداً للرواية البوليسية وخاصة في القرن العشرين الذي تراجع فيه التوضيح النفسي للجريمة خلف الوصف التفصيلي لكشفها، وخلف اتضاح الحادثة الافتراضية، هذه الحادثة التي تظهر في البداية جهاراً غير قابل للتوضيح، وتبقى بالنسبة للقارئ حتى النهاية محفوفة بالأخطار السرية من خلال المخبر السري مع مساعدة قرائن ونتائج منطقية". (دائرة المعارف الأدبية لـ جيرو فون فيليبيرت ١٩٧٩، ص ١٦١).

وتُحدّث اللغة المتداولة غير الدقيقة صعوبة في المحيط اللغوي الألماني. وعلى الرغم من أن الرواية البوليسية ورواية المخبر السري تتميزان ببعضهما عن بعض، فإنّه يتم الحديث غالباً عن الأولى فيما إذا كانت الأخيرة معنية.

ويحاول علم الأدب بوقت متأخر أن يوضح الفروق بينهما، ليس من حيث المادة والمحتوى، وإنما من حيث الشكل. ويدرك "يرنست بلوخ" و"هلموت هابسن بوتل" و"ريشارد أليوين" إلى جانب آخرين في تقنية القص إكثانية للتمييز بين الرواية البوليسية ورواية المخبر السري. وكمثال على الحادث البوليسي الأقدم والأشهر لمأثورنا (Vogt II 374) "مقتل أبيل من كاين" (Gen 4,1-16). يبين "أليوين" أن الرواية البوليسية تحكي حوادث ببساطة في ترتيب زمني، أما رواية المخبر السري فإنّها "عكسية أو ارتدادية" (٣٧٤). إنّها تبدأ بالنهاية، أي بالقتل، وفي هذا المثال يقتل أبيل وتنتهي بكشف القتل واتضاح دافعه (هنا كاين وبسبب الحسد). ويلخص "أليوين" قائلًا: "يُقع الفرق إذن ليس في المادة -فالنوعان يعالجان جريمة- وإنما في الشكل: فالرواية البوليسية تقصّ حكاية جريمة، أما رواية المخبر السري فإنّها تقصّ حكاية الكشف عن جريمة. ويستطيع المرء أن يضع كل رواية بوليسية في ذهنه، وأن يحكيها على أنّها رواية مخبر سري، كما يستطيع بالعكس أن يضع كل رواية مخبر سري على الأرجل، وبهذا فينتج رواية بوليسية قائمة على الانقراض" (٣٧٥). ويتحدّث "بلوخ" عن ما معناه عن "إعادة غير المحكي" (Vogt II 364). كما يتحدّث "هابسن بوتل" عن "إعادة أثر ماليس محكيًا" (Vogt II 364).

وتكون الجريمة والمجرم للمؤلف والقاص (وطبيعي المجرم نفسه) معروفين، ولكن لا يوحيان للقارئ، ويبقيان بدون قصّ، وهكذا يجب أن يعادوا ويوجدوا من قبل المخبر السري على أنه وكيل القارئ في الأحداث.

خصائص أساسية

على الرغم من أن الرواية البوليسية ورواية المخبر السري اكتسبتا الظواهر المختلفة خلال تطورهما، وأن الاثنتين سواء من حيث النواحي الشكلية أم النواحي المعنوية منفصلتان بعضهما عن بعض، فإنه توجد بعض العناصر التي يكاد يُعثر عليها دائماً - وإن في إلحاق متنوع - إنها تتكون من:

١- الجريمة: وفي الغالب قتل، لأن "جناية صغيرة تقتل لا تكفي" (Van Dine Vogt I, 144)

٢- المجرم: وغالباً ما يكون القاتل.

٣- الضحية: وتكون جثة.

٤- ظروف الجريمة: مثل وقت الجريمة ومكانها وشهودها..

٥- الدافع: ويكون المال الأكثر وقوعاً. ونادراً ما يكون الثأر الذي يظهر أحياناً (دويلي: بحث في اللون القرمزي، كريستي: جريمة في قطار الشرق السريع، مصيدة الغار) وتكون هذه الخصائص السابقة الحادثة.

٦- مشتبهو الجريمة: وهم في الغالب برينون.

٧- ودوافعهم الظاهرة: تترك القضية وتؤدي إلى أثر خاطئ ومضلل.

٨- يتصف المخبر السري بأنه شاقب الفكر أو حازم، ولكنه في الغالب فردي للغاية وغريب الأطوار.

٩- ويصل إلى الحل بفضل أسلوبه الخاص (مثلاً لدى "بوي": دوين وقوته التحليلية، ولدى كريستي: بويروت وزناناته الرمادية الصغيرة).

١٠- ومساعديه وأصدقائه المخلصين (يكون القاص للحوادث البوليسية في حالات كثيرة الشريك المخاطب الأهم للمخبرين السريين الذين يكونون تقريباً وبلا استثناء غير متزوجين ومنعزلين.

١١- مفتاح حل اللغز (دلائل وآثار تقود إلى الحل).

١٢- بينما الشرطة التي تصوّر على أنها ليست ماهرة ما تزال تتخبط في الظلمة من جديد.

إن المخبر السري بوصفه شخص تعرّف وشخص اندماج يقبل وظيفة خاصة. إنه الشخص الذي يستطيع المؤلف المذكور أن يسند إليه هدفه القولي المقصود "سام سييد" لدى الكاتب "هاميت" أو "فيليب مارلو" لدى الكاتب خاندلر وهما مكافحان قاسيان ولكنهما أخلاقيان في عالم قذر، وبالمثل هناك أشخاص واضعون لكتابتهم مثل المحقق "بير لاخ" عند "دورتمات" الذي يظهر وكأنه حاكم محقق للعدالة في عالم غريب. ويقوم المخبر السري علاوة على ذلك بدور وسيط بين المؤلف والقارئ، وكونه "وكيلاً للقارئ السائل وسط الحكاية". (اليوين في Vogt II 314)، فإنه يبحث ويجد حلّ للغز بالنيابة عنه.

تطور

تقع جذور الرواية البوليسية ورواية المخبر السري في القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر. ويُنظر إلى روايات اللصوص والمهرجين والرعب والجريمة وأخرى على أنها بدايات لهما. وقد أصبح العرض المنفصل للقضايا البوليسية المشهورة للعالم القانوني الفرنسي "دي بيتافال" تبعاً محبباً.

وبعد القصص البوليسية "مجرم بسبب الشرف" المقفود ١٧٨٦ لـ "شيرلر" والآنسة سكوديري ١٨٢٠ لـ "هوفمان" على أنهما رائدان مبهمان في ألمانيا، أفلح "إدغار آلان بو" E.A.Poe في أمريكا من خلال أربع قصص (القتلة في شارع مورغ ١٨٤١، لغز ماري روجيه ١٨٤٢، الخنفساء الذهبية ١٨٤٣، خطاب بورلوند ١٨٤٥) أن يؤسس نوع "قصة المخبر السري". وقد حُدّدت خصائصها الأساسية المتعددة السابقة في تكامل هنا: القتل الذي يبدو غامضاً في محيط مغلق، والمخبر السري الذي يعمل بفطنة تحليلية، ومساعدته المخلص، والشرطة المرتبكة التي لا حيلة لها، والمشتبه به البريء، والنهاية المفاجئة المؤكدة.

لقد أصبح كل من "شارلز ديكنز" و"لي فانو" (العم سايلاس ١٨٦٤، موت الشاه [في لعبة الشطرنج] ١٨٧١) و"كولنس" (المرأة ذات الرداء الأبيض ١٨٦٠، حجر القمر ١٨٦٨) في إنكلترا، و"أميل كابوريلو" (علاقة ليروج ١٨٦٦، السيد لوكوك ١٨٦٩) و"كاستون ليوكس" في فرنسا من كتاب الرواية البوليسية البارزين. وحققت قصص شارلوك هولمز الشعبية لـ "دويلي" من ١٨٨٧ حتى ١٩٢٧ نجاحاً أدبياً مع تأثير واسع الأطراف. ويبدو هذا التأثير قائماً حتى اليوم، ولكن ليس بسبب

ملاحم المخبر السري المطبوعة. ولعبت "أغاثا كريستي" دوراً بوقت متأخر مع قواعد هذا النوع من القصص وقوانينه، وأكسبته ضروباً جديدة جذابة (مقتل روجر اكرويد ١٩٢٦، جريمة في قطار الشرق السريع ١٩٣٤، عشرة أقزام صغار ١٩٣٩)، ولكن في الوقت نفسه ذاع نقد روايات المخبر السري التقليدي من خلال "ألغاز الكلمات المتقاطعة" من حيث الصياغة والألية والبعد الواقعي.

ويمدح "ريموند خاندلر" (النوم العميق ١٩٣٩، الوداع الطويل ١٩٥٣) في مقالته المنشورة عام ١٩٥٠ "الفن البسيط للقتل" مقدرة زميله الكاتب "هاميت" في (الصقر المألطي ١٩٣٠، المفتاح الذهبي ١٩٣١) كتابة روايات مخبر سري واقعية، تلك التي كانت الحقيقة الاجتماعية المتغيرة، فهو يقول: "ردّ هاميت" القتل إلى الناس الذين يمكنهم سبباً للقتل، ولا يكون هنا فقط أناس للحصول على جثة، وهم الذين يمكنهم وسيلة القتل باليد، ولا يقتلون بمسدسات المبارزة العقلية بالأيدي، وإنما بسم السهم أو الأسماك المدارية. إنه يرسم الناس هكذا على الورق كما كانوا ويتركهم يتحدثون ويفكرون في اللغة التي عرفوها" (خاندلر في Vogt I, 180).

وطبقاً لذلك فإن المخبرين السريين في روايات "hard-boiled School" ولا سيما "صمويل سبيد" لدى "هاميت" و"مارلو" عند خاندلر، لا يمكنهم خيالاً، حتى ولو استطاع أحداً أن يخلو كخيال كثير التكثير أن يخلو كخيالهم بقبضات الأيدي والمسدسات، وفي أحيان نادرة بالعقل، وذلك نظراً لمحيطهم اللامبالي والوحشي والفاقد.

وقد نشأت بعد الحرب كثرة من روايات التجسس والروايات الجنسية-البوليسية والروايات البوليسية-الجنسية (وأشكال متعددة مختلطة) خاصة في المحيط الإنكليزي الأمريكي ووجهت إلى دوائر القراء الأكثر اختلافاً. هذا ولم يتناسب نتاج المؤلفين الألمان والفرنسيين مقابل أغلبية المؤلفين الإنكليزي والأمريكيين إلا بشكل قليل نادر.

ويكتب السويسري "دورتمات" ١٩٥٨ في رواية (الوعد ميونيخ ١٩٧٨) عنواناً فرعياً تحت اسم "صلاة الجنائز على الروايات البوليسية" حيث يوقع بين المنطق المركب لافتراض ضد "القدر" و"المصادفة"، و"القضاء والقدر" (11)، وبهذا يكون الجواب السلبي الأكثر تطرفاً حتى الآن على الروايات البوليسية التي أنكر

■ الرواية البوليسية ■

عليها إنكاراً شديداً إمكانية أن تعيد الواقعية إعادة مطابقة إلى حد ما، والتي تُجرّد من التمرين الإنشائي عديم الجدوى⁽¹¹⁾.

ويبقى من المشكل فقط معرفة ما إذا كانت الرواية البوليسية تستطيع -أو تريد- أن تأخذ المهمة بجدية بتصوير الواقعية (كما يحلو أيضاً أن تفهم هذه دائماً) أو تغييرها على الإطلاق. وكما يشير التطور التاريخي لهذا النوع الأدبي فإنه مطالب بوظيفة، هذه الوظيفة التي تملي إمكانياته وتحطم حدوده.

وتشير محاولات معاصرة، مثلاً القصص البوليسية تحت اسم (محيط الأدب العالمي، فرانكفورت ١٩٧٨) إلى أن النصوص القائمة قلما يمكن أن تسمى بالروايات البوليسية.



■ المصادر:

- ١-ف. ديكنز: شيرلوك هولمز، رافلس ونماذجهما. هاينلبرج ١٩١٤.
- ٢-ر. كايوليس: الرواية البوليسية. باريس ١٩٤١.
- ٣-ه. هايكرافت: فن قصص الألغاز البوليسية- نيويورك ١٩٤٦.
- ٤-م. روديل: لغز القصة البوليسية- نيويورك ١٩٥٢.
- ٥-ف. فولكن: القتل الأدبي. نورنبرغ ١٩٥٣.
- ٦-أ. مورخ: تطور رواية المخبر السري. لندن ١٩٥٨.
- ٧-ب. بويليو: رواية المخبر السري. برلين ١٩٦٧.
- ٨-د. نومان: الرواية البوليسية. في: دروس ألمانية ١/١٩٦٧.
- ٩-ج. فوغت: الرواية البوليسية. ميونيخ ١٩٧١.
- ١٠-ي. مارش: القصة البوليسية. ميونيخ ١٩٧٢.
- ١١-راينرت: الموحش ومراجع أدب المخبر السري. بون ١٩٧٣.
- ١٢-بوخلوه وبيكر: رواية المخبر السري. دارمشتات ١٩٧٨.
- ١٣-ي. شوتس: الرواية البوليسية للمعاصرة. ميونيخ ١٩٧٨.



الجاحظ والأدب المقارن (*)

■ تأليف: شارل بيّلا^(١)

■ ترجمة: محمد وليد حافظ

هذا المقال نوع من المخاطرة؛ فعندما طلب مني السيد بن شيخ المساهمة في المجلة التي أسسها قبل وقت قريب أجبتّه بأنني جدّ جاهل لأتشغل بالمقارنة، ولم أكن أرى لديّ إمكانية كافية لكتابة بضع صفحات مثلاً تحت عنوان "الجاحظ والأدب المقارن". ثم قلت لنفسي: على كل حال يستحق المشروع المحاولة رغم أنه يبدو للوهلة الأولى أن قدرة كاتب عربي من القرن التاسع على الاهتمام بقضايا انبثقت من علم عصري جداً هو شيء من قبيل المفارقة.

تطرق الجاحظ إلى كل شيء، وعبر عن أفكار شخصية أو مستعارة، في كل شيء طبقاً لمفهومه عن الأدب الذي يعتمد على "الأخذ من كل شيء بشيء". ولكن أيضاً مع طرح أسئلة على نفسه قد يتركها دون جواب. إن فضوله نحو كل ما هو إنساني واتساع أفقه العقلي وأصاله عمله الأدبي وغناه معاً، كلّ هذا مكننا أن نكتشف عند الجاحظ، وعلى نحو متقطع تقطعاً ملحوظاً، وفي مقاطع تتباعد أحياناً مئات الصفحات، أفكاراً يمكن ذلك ضمّها بقليل من الصبر للحصول في جميع

^(١) مستعرب فرنسي معاصر ترجم بعض أعمال الجاحظ وابن المقفع، وحقق بعضها، وأشرف على نشر مؤلفات عربية أخرى

^(٢) مقال منشور في "مفكر جزائري" وهي حولية صادرة عن كلية الآداب والعلوم الإنسانية في الجزائر، العدد ١ عام ١٩٦٦.

الأحوال على مخطط نظري أولي أو بحث عن نظرية شخصية في غياب المنهج المتناسك الذي هو بعيد جداً عن كلامه.

وفي محاضرة ألقيت في بيروت باللغة العربية، قلت على سبيل المزاح إنه لو طلب مني أن أتكلّم على تربية النحل أو تحديد النسل (لأن كلمة نحل تتجانس مع نسل) لربما وجدت طريقة لذكر الجاحظ. وقلت إنه من أجل دراسة المفاهيم الأكثر تنوعاً فهناك في كل الحالات تقريباً فائدة في اتخاذ كتاباته نقطة انطلاق، لأنها رغم عيوبها المعروفة جداً تستحق أن توجد على الأقل جزئياً ولتأريخ عصر مشرق من الحضارة العربية الإسلامية، في حين أن أعمال الكتاب السابقين، الذين عاشوا في عصر كان الأدب فيه ما يزال يخطو خطواته الأولى، ما يزال أغلبها مفقوداً.

ولما كان الجاحظ يعالج بطريقة مفصلة إلى حد ما المسائل الخاصة باجتذاب انتباه كل فكر محب للمعرفة، فإن قراءه النادرين المواطنين يجب أن يتوقعوا عنده، وأكثر بالتأكيد مما لدى المتأخرين عنه، بعض الأفكار التي تدخل في نطاق "الأدب المقارن" ولكن حتماً بشرط أن يفهم هذا المصطلح في معنى عريض بما يكفي يشمل الدراسة ذات الطابع الذاتي للنتاجات الأدبية والفكرية لكثير من الأمم، والتي تتخذ لتسويق استئصال ثقافة معينة لتأثير خارجي، أو - على النقيض - للدفاع عنها ضد غزو النتاجات الأجنبية الضارة بنقائنها.

ولما كانت الثقافة العربية الإسلامية قد صنعت من مزيج خاص نسبياً يتكون من تآلف عناصر ذات أصول مختلفة، فإن الجاحظ لم يكن يستطيع في الحقيقة أن يبقى بليد الإحساس بالقضايا التي يطرحها بناء هذه الثقافة والتي كان يساهم بكل غنى موهبته فيها فضلاً عن ذلك. وابتداءً من اللحظة التي دخلت فيها "الإنسانيات العربية"، أي هذه الكتلة من المواد ذات الطابع الفقهي والأدبي والتاريخي التي تلقاها علماء القرنين الثاني والثالث بدقة، في تنافس مع العناصر الثقافية القادمة من الخارج، ابتداءً من هذه اللحظة وقعت العقول المنفتحة في نوع من المأزق وهو: أوجب من أجل حماية الإسلام فرض ثقافة عربية وإسلامية صرفة، وبالنتيجة محدودة نسبياً، أم على النقيض يجب قبول التنوع المفيد وترك الحرية للتأثيرات الأجنبية في ممارسة فعلها مع خطر المجازفة بالتوازن بين الثقافتين والذي يتوصل إليه بصعوبة؟ إن الجاحظ، وهو النصير المقتنع بتعدد الثقافات، قام بدور المحرك على هذا الصعيد العام، واستعمل معايير فكرية استعارها دون قيد من المفكرين

■ الجاحظ والأدب المقارن ■

الإغريق الذين كان بوسع فكرهم، علاوة على ذلك، أن يكون سلاحاً فعالاً للدفاع عن الإسلام في مجال العقيدة ضد الخطر المتمثل في الإيرانيين المسلمين إسلاماً سطحياً.

إن الجاحظ وهو يعالج موضوع الأدب بحصر المعنى، أي ليس موضوع الفكر نفسه بل فن التعبير، يكبح بالمقابل وبصورة عنيفة الاتجاهات غير العربية، ويجعل من نفسه بطلاً للعروبة (ARABISME) التي تملك في رأيه ما يكفي من المصادر لتلبي، وهي تتطور وتتوسع، الأذواق الأدبية للمسلمين الناطقين بالعربية. وفي سبيل إبراز الكفاءات الأساسية لعرب الحقيقة قبل الإسلامية الذين يستخدم ميراثهم ركناً في الثقافة التي يؤسسها، في سبيل هذا الغرض ينساق الجاحظ إلى عقد المقارنات وتفنيد حجج الخصوم ولا سيما أنصار الإيرانية من أولئك الشعوبيين الذين تعرض أعمالهم وادعاءاتهم تفوق اللغة والأدب العربيين، بل والإسلام نفسه، للخطر.

لن نقول هنا شيئاً عن المظهر الديني للمشكلة وعن وضع الإسلام اللذين اجتهد المعتزلة بنشاطهما في إنهاضهما، بل سنهتم بالأدب الذي توحى طبيعته بمخاوف للعقول الأكثر تنوراً. إن أسس النثر غير الديني التي تميل إلى أن تؤسس وتبني، دون أن تنفذ المتعة، ما يسميه للعرب بالأدب والذي يكون مع الشعر الأدب بمعنى الكلمة، طرحت في القرن الثاني وخصوصاً من قبل شخص فارسي هو ابن المقفع. وابن المقفع هذا ذو مؤلف غني بعناصر سابقة يتضمن بعض كتابات أصلية مستلهمة من الأخلاق ويتضمن خصوصاً الترجمة، وهو المؤلف الذي يحمل عنوان "كيلة ودمنة" المترجم من اللغة الفهلوية (PANT CHATAN TRA). وبتعبير آخر ولد النثر العربي بفعل التأثير المزدوج والمتزامن لأدبين أجنيين إلى حد أشار معه علم الأدب العربي منذ ولادته قضايا الأدب المقارن واهتم بالمقارنات التي كان يجهلها. وقد غدت هذا العلم فيما بعد مؤلفات فهلوية ولكنه اغتسى في الوقت نفسه بالإسهام الذي سيصبح إسهاماً أساسياً عما قريب للموروث الأدبي للعرب القدماء. وظهرت بعد قليل الترجمات الأولى من الإغريقية عن طريق السريانية، ولكن الأمر لم يعد يتعلق بنصوص أدبية تماماً. وإجمالاً فالحقيقة أن المؤلفات المترجمة من الإغريقية كان لها طابع منفعي أو تأملي، وكان يستفيد منها استفادة

أساسية مفكرون ومتكلمون رغم أن تأثيرها على الأدب العربي يبقى أضعف بما لا يقاس من تأثير الأدب الإيراني. وقد لوحظ غالباً أن أعمال هوميروس أو أرسطوفان بقيت مجهولة من قبل العرب؛ أولاً لأنها لم تكن في ذلك العصر البعيد قادرة مطلقاً على جذب اهتمامهم، ثم لأنه لم يتهيأ أي مترجم لينقلها إلى العربية. وقد نبّه ج. وايت (١) بدقة إلى ملاحظة للمترجم الشهير حنين بن إسحاق يعترف فيها بعجزه عن ترجمة الشعر الإغريقي، وليس في هذا ما يدهش؛ ولكن العلماء، لما كانوا يجهلون المسرح والملحمة، يميل كثير من الانتقادات المحلية التي يوافق عليها مستعربون أيضاً، إلى نسبة هذا العوز لديهم إلى أن أي مؤلف إغريقي يتعلق بهذين النوعين لم يترجم إلى العربية. ومن الغريب مع ذلك أن يُقرّر حالاً أن غياب أي جنس أدبي معين يجب أن يحمل على محمل الضعف، أو بالأحرى على عدم وجود تأثير أجنبي في هذا المجال كما لو كان من غير المناسب أن يولد المسرح والملحمة عفواً في ديار العرب.

ليس هذا مجال البحث لمعرفة سبب جهل العرب هذه الأنواع. ولكن لنفهم ماذا سيتبع يجب أن نذكر بأن الأدب بالنسبة إليهم هو الشعر^(١) قبل كل شيء، حتى إن النقاد لا يهتمون إلا استقبالياً بالنثر، النثر الذي لا يمكن تقليده وهو القرآن وفن الخطابة^(٢) الذي سيتفرع عنه ما يسمى الإخواتيات والنثر الفني اللذين راجا منذ القرن الرابع الهجري: إن النثر التقني للعلماء والمؤرخين والجغرافيين نجا أيضاً من التأثيرات الأجنبية في حين أن النوع الأدبي الذي يحمل اسم "الأدب"^(٣) وهي لفظة شملت في القرن التاسع عشر كل أنواع الأدب (LITERATURE) لا يمكن أن ينظر إليه، على الأقل في صيغته الأولى، على أنه محلي. ولن يُعرف كذلك هنا الاسترسال في هذا الأدب المتعدد الصيغ الذي يميل في غمرة تطوره إلى أن يشمل ما قد نستطيع تسميته "الثقافة العامة". إن الجاحظ الأديب الممتاز يدرك أن أدب ابن المقفع يمثل عيوباً ربما كان أخطرها أنه مستعار وأنه يعطي للشعوبيين حجة قوية ضد من هزمهم، ولهذا يميل في إنتاجه الشخصي الغزير إلى أن لا يخلي له إلا مكانة منقصة فيما يسمى تحديداً بالأدب العربي، والذي يؤسسه الجاحظ مستقيماً

(١) علامة تشديد للفظتين من المؤلف (المترجم).

(٢) علامة تشديد للفظتين من المؤلف (المترجم).

(٣) باللغة العربية من المؤلف (المترجم).

استفادة واسعة من المعطيات التي تلقاها من القبائل القديمة في الوقت الذي يعرف فيه أن هذه القبائل غير قادرة على الإجابة على متطلبات الفكر العقلاني. ويجتهد كذلك من أجل أن تستحق هذه "الإنسانيات العربية" المقام الأول، وفي تنقيتها من كل ما هو منافٍ للعقل؛ ولكنه يخضع هو نفسه لتأثير المفكرين الإغريق وإنما بشكل خطوره أقل مباشرة. ويجهد في أن لا يتقبل العناصر الأجنبية إلا بجرعات صغيرة، وفي أن يدل على الطريق الذي يقود إلى غنى المعرفة عن طريق الملاحظة والبحث والتجربة والتفكير، مُظهراً عن طريق التوكيد غالباً أن العرب لا يحسدون الثقافات الأجنبية في شيء.

وهو يمتلك بفضل الترجمات السابقة معرفة متقدمة نسبياً وإن كانت جزئية بالأدب غير العربية. وتعتمد المقارنات التي يجريها بين الأمم الأربع المحكوم لها بالتحضر، وهي الهند والفرس واليونان، والعرب طبعاً (٢)، تعتمد على التوليف الذاتي أكثر من الموضوعي، وعلى التقديم للشامل والنهائي أكثر من التقويم المتدرج بخصوصيات كل من هذه الحضارات. وهو مع ذلك يعرف كيف يقوم الأفكار التي عبرت عنها الأعمال الأجنبية والمواد التي زوّدت بها، عارضاً التشبيهات التي أصابت المؤلفات المترجمة إلى العربية. إن عمله يتوزع على إشارات تطري الطبايع الخاصة لهذه الأمم، وتقنيات الشعوب موضوع الدراسة ومواقفها. ولكنه ما أن يتطرق إلى الأدب يغدو صعب المراس، بل متعصباً، لأنه يحرص حرصاً مطلقاً على إثبات تفوق العرب القدامى في مجال البلاغة وفي مجال الشعر والنثر الخطابي، وهذه المجالات وحدها تستطيع إرضاء الأنواق الأدبية في غياب الفضول إلى المعرفة العقلية.

رفض غير العرب هذه العقيدة وطالبوا بأن يعترف على الأقل بكفاءاتهم الخاصة. والجاحظ على عادته نزيه في عرض البراهين التي يقدمها الشعوبيون قبل تنفيذها بطريقة منهجية إلى حد ما، وهي البراهين التي قدموها في خلال المناقشات حول القيمة الخاصة لمختلف الآداب القديمة، علماً بأن الإسلام يمثل طبيعة مع الماضي، ونظراً إلى أن المهم الآن هو معرفة أي العناصر سيكون المتفوق في الثقافة العربية الإسلامية، وبالتالي في الأدب العربي لأن اللغة العربية إن صح التعبير هي اللغة الرسمية الوحيدة (٣).

كالت الشعبيّة ومن يتعصب للعجميّة: ... والخطابة شيء في جميع الأمم، وبكل الأجيال إليه أعظم الحاجة، حتى إن الزنج (٤) مع الغثارة ومع فرط الغباوة ومع كلال الحذّ وغلظ الحس وفساد المزاج لتعطيل الخطب وتقوّ في ذلك جميع العجم، وإن كانت معانيها أجفى وأغلظ، وألفاظها أخطل وأجهل. وقد علمنا أن أخطب الناسي الفرس، وأخطب الفرس أهل فارس، وأعذبهم كلاماً وأسهلهم مخرجاً وأحسنهم دلاً وأشدهم فيه تحكماً أهل مرو، وأفصحهم بالفارسية الذرية وباللغة القهلوية أهل قسبة الأهواز".

قالوا: ومن أحب أن يبلغ في صناعة البلاغة ويعرف الغريب ويتبحر في اللغة (٥) فليقرأ كتاب كاروند (٦) ومن احتاج إلى العقل والأدب والعلم بالمراتب (٧) والعبر والمثلات والألفاظ الكريمة والمعاني الشريفة فليُنظر في سير الملوك (٨): فهذه الفرس ورسائلها وخطبها وألفاظها ومعانيها، وهذه يونان ورسائلها وخطبها وعللها وحكمها، وهذه كتبها في المنطق، التي قد جعلتها الحكماء بها تعرف السقم من الصحة وللخطأ من الصواب، وهذه كتب الهند في حكمها وأسرارها وسيرها وعللها. فمن قرأ هذه الكتب، وعرف غور تلك العقول وغرائب تلك الحكم عرف أين البيان والبلاغة، وأين تكاملت تلك الصناعة. ولكم لظول اعتيادكم لمخاطبة الإبل جفاً كلامكم وغلظت مخارج أصواتكم حتى كأنكم إذا كلمتم الجلساء إنما تخاطبون الصمّان".

إن الجاحظ الذي يرّد في الصفحات التالية اتهامات أخرى يوجهها للشعوبيون ضد العرب يتخلّى عن تفنيد تلك الانتقادات الأولى/ ويكتفي بالقول (٩): "وجملة القول أننا لا نعرف الخطب إلا للعرب والفرس" لأن فن الخطابة هذا هو الذي يهيمه الآن في المقام الأول. ولكنه يهاجم هنا وهناك خصومه في خلال تمجيده للعرب.

ويتفق أن هؤلاء المذكورين في المقطع الذي قرأنا قبل قليل قليل ترجمة له يمتدحون دراسة أدب الشعوب الثلاثة غير العربية التي يعدها الجاحظ كما لو كانت الشعوب المتحضرة الوحيدة من بين البشرية كلها، ومؤلفنا يميز بينها حالاً ببضع كلمات بعد استنتاجه السريع؛ فبالنسبة للهنود يعترف لهم بالنظريات (المعاني) المكتوبة وبالكتب الأثرية التي لا ترتبط باسم مؤلف معروف أو عالم مشهور، إنها الكتب التي تنتقل من جيل إلى جيل، وكتب الأدب بمعنى السلوك التي هي مستعملة منذ الأزل.

وفي كتابة أخرى (١٠) مخصصة لتمجيد الزنوج (١١) يعد الهنود في الحقيقة كما لو كانوا ينتمون إلى العرق الأسود - لا يتردد في التصريح بأن سكان الهند يمتلكون "كثيراً من الشعر والخطب الطويلة ومعرفة عميقة بالفلسفة والآداب، ومن عندهم جاء كتاب كليله ودمنة". ولكن هذا التأكيد بخصوص الشعر يتعارض مع جملة من كتاب الحيوان (١٢) حيث يقول "فضيلة الشعر مقصورة على العرب وعلى من تكلم بلسان العرب" محدداً في مكان آخر (١٣) أن أي إنسان غير عربي لن يستطيع مزاحمتهم في هذا المجال. وعن الأدب الهندي يبدو أنه لا يعرف صلياً مجموعات أدبية باستثناء كليله ودمنة إلا الكاماسوترا (KAMASUTRA) أو الكتب المماثلة (كتب الباه)^(١٤) التي يقول إن الهنود يعلمونها لأولادهم (١٤).

وعندما يتحدث عن الفرس الذين يعرف عنهم كثيراً، فإنه مع ذلك لا يحددها تماماً، والحجج التي يستعملها تبدو حججاً خاصة:

"وفي الفرس خطباء (١٥)؛ إلا أن كل كلام للفرس وكل معنى للعجم فإنما هو عن طول فكرة وعن اجتهد رأي، وطول خلوة، وعن مشاورة ومعاونة، وعن طول التفكير ودراسة الكتب، وحكاية الثاني علم الأول، وزيادة الثالث في علم الثاني حتى اجتمعت ثمار تلك الفكر عند آخرهم. وكل شيء للعرب فإنما هو بديهية وارتجال، وكأنه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إجابة فكر ولا استعانة، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام، وإلى رجز يوم الخصام، أو حين يمتح على رأس بنر، أو يحدو ببعير، أو عند المقارعة أو المناقلة، أو عند صراع أو في حرب؛ فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني أرسالاً، وتنبثق عليه الألفاظ اثنيلاً، ثم لا يقبده على نفسه، ولا يدرسه أحداً من ولده. وكانوا أميين لا يكتبون، ومطبوعين لا يتكلمون، وكان الكلام الجيد عندهم أظهر وأكثر، وهم عليه أقدر، وله أقر، وكل واحد في نفسه أنطلق، ومكانه من البيان أرفع، وخطبائهم للكلام أوجد، والكلام عليهم أسهل، وهو عليهم أيسر من أن يفتقروا إلى تحفظ، ويحتاجوا إلى تدارس. وليسوا هم كمن حفظ علم غيره واحتذى كلام من قبله"

وهناك برهاتان آخران مذكوران أيضاً: فمن جهة (١٦) هناك فجوة أمام عينيه

^(١٤) بالعربية من المؤلف (المترجم).

بين الشعر العربي وبين ما يسميه الروم (ربما يعني البيزنطيين)^(٥) والفرس شعراً، لأنه يعتقد أن ما يصفونه بهذا الوصف يفتقر إلى السجع والإيقاع، ولا يمكن إذاً مقارنته بالشعر العربي. والدليل الثاني (١٧) هو القيمة الأدبية للقطع الشعرية أو النثرية الجاهلية التي لم يستطع أفضل شعراء عصره مجاراتها. إن هذا الإعجاز، وإن لم يقل هذا بوضوح، يثبت لهم طابعاً من الأصالة حرمت منها الأعمال الأعجمية وخصوصاً الإيرانية، يقول:

"ونحن لا نستطيع أن نعلم أن الرسائل التي بأيدي الناس للفرس، وأنها صحيحة غير مصنوعة، وقديمة غير مولدة؛ إذ كان مثل ابن المقفع وسهل بن هارون وأبي عبيد الله (١٨) وعبد الحميد وغيلان (١٩) يستطيعون أن يولدوا مثل تلك الرسائل، ويصنعوا مثل تلك السير". وهنا ينفجر به سوء ظنه؛ فهو أول من يعرف، وقد مارس تلك اللعبة بنفسه، نسبة كثير من الكتابات العربية إلى آخرين كانوا على جانب من الأهمية، وأن كثيراً من الأبيات الجاهلية كان قد حكم عليها بأن أهل عصره نحلوها.

وبخصوص الكتب الدينية للمناويين (٢٠) والتي كانت حسب رأيه موضع عناية خاصة، فإنه يصترح ببعض الآراء غير المتوقعة من مسلم يحترم القرآن بعقيدته، ويعاتبهم مقارناً النفقات التي يحملونها لتزويد معابدهم بمثل ما يلتزم به النصارى نحو كنائسهم، يعاتبهم نوع عتاب على عدم ميلهم إلا للمؤلفات الدينية، ويتأسف على أنهم لم يظهروا أي ميل للأدب ذي الموضوع الدنيوي سواء كان موضوعه الحكمة أو الفلسفة أو المنفعة أو الفن. ولو كانوا كذلك كان يمكن الحكم مسبقاً على تذوقهم البيان الذي يبدو هنا التعبير المكتوب للفرس.

ويعترف الجاحظ (٢١) للشعب الثالث المتحضر وهم الإغريق بامتلاك الفلسفة واستخدام المنطق، ولكنه يشير بخبث إلى أن أرسطو لم يكن فصيحاً، وأن جالينوس لم يكن معروفاً في فن الخطابة. وفي نقطة خاصة (٢٢) يشير إلى أنه بعدما قرأ مؤلفات الأطباء والمتكلمين الإغريق لم يتثبت عندهم معرفة عميقة بالحيوانات أكثر مما لدى العرب القدماء. وأعتقد أن مثل هذا التأكيد لم يشجع العلماء كثيراً على تطوير علم الحيوان (٢٣). ويشرح في موضع آخر (٢٤) لماذا

(٥) القوسان من المؤلف (المترجم).

يصرّ على الكلام عن الأسماك، ويضيف أنه لم يجد شيئاً في كتاب أرسطو (٢٥) شاهداً آخر على دعواه. وبينما يُكنّ لأرسطو إعجاباً لا تشوبه شائبة فإن هذه الملاحظات وسيلة إضافية يتخذها لإبراز مناقب العرب.

إن بعض الشواهد السابقة تُظهر بوضوح أنه عندما يكون الموضوع تضخيم الملف العربي للنضال بطريقة أكثر فعالية ضد الشعوبيين، لا يتردد الجاحظ في الانتقاص من شأن الشعوب الأجنبية. ورغم ذلك لا يمكن عموماً اتهامه بالتعصب الطائفي أو ضيق الأفق الفكري، ولكن، كما استطعنا سابقاً أن نرى، إذا بدا نسبياً منصفاً للمفكرين الأجانب - وخصوصاً الإغريق - فلن ما يدافع عنه إذن هو الشكل وليس المضمون؛ بل أقول: إنه عن اللغة العربية ضد الفارسية الناشئة، وإنه في هذا الموضوع كان عليه بشكل مطلق إظهار تفوق العربية. ويخصص جزءاً كبيراً من كتابه الضخم "البيان والتبيين" لهذا الغرض، وفي الوقت نفسه يجهد بطريقة غير ماهرة أيضاً في استخلاص قواعد الفن الشعري والخطابي والبلاغة وفن القول مما يجمعه عادة تحت كلمات ما تزال غير محددة وهي "البيان والبلاغة". إن هذه اللفظة الأخيرة هي التي تنطبق غالباً على ما يبدو، على فن الخطابة.

وفي نطاق رغبته الجديرة بالثناء في تعريف هذه "البلاغة" لا يبدو متردداً في الرجوع إلى شواهد أجنبية، وضمن مقطع من البيان (٢٦) يعيد بشكل مقتضب وصعب الترميم التعريفات التي اقترحها بشكل تخميني الفرس والإغريق والبيزنطيون والهنود. وبعد عدة صفحات (٢٧) يدرج في مؤلفه الترجمة التي قام بها، كما يقول، مترجمون لصحيفة عن البلاغة يدعي هندي اسمه بهلة امتلاكها: أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة (٢٨). وذلك أن يكون الخطيب رابط الجأش، ساكن الجوارح، قليل اللحظ، متخير اللفظ، لا يكلم سيّد الأمة بكلام الأمة ولا الملوك بكلام السوقة. ويكون في قواه فضل التصرف في كل طبقة (٢٩)، ولا ينطق المعاني كلّ التدقيق، ولا ينتج الألفاظ كلّ التنقيح، ولا يصفىها كل التصفية، ولا يهذبها غاية التهذيب، ولا يفعل ذلك حتى يصادف حكيماً، أو فيلسوفاً عليمًا، ومن قد تعود حذف فضول الكلام، وإسقاط مشتركات الألفاظ (٣٠)، وقد نظر في صناعة المنطق على جهة الصناعة والمبالغة، لا على جهة الاعتراض والتصفح، وعلى وجه الاستطراف والتطرف. قال: ومن علم حقّ المعنى (٣١)، أن يكون الاسم له

طبقاً، وتلك الحال له وقفاً، ويكون الاسم له لا فاضلاً [ولا مفضولاً]، ولا مقصراً، ولا مشتركاً، ولا مضمناً، ويكون مع ذلك ذاكراً لما عقد عليه أول كلامه، ويكون تصفحه لمصادره، في وزن تصفحه لموارده، ويكون لفظه موقفاً، ولهول تلك المقامات معاً (٣٢). ومدار الأمر على إنباه كل قوم بمقدار طاقتهم، والحمل عليهم على أقدار منازلهم، وأن تواتيه آلائه، وتتصرف معه أدواته، ويكون في التهمة لنفسه معتدلاً، وفي حسن الظن بها مقتصداً؛ فإنه إن تجاوز مقدار الحق في التهمة لنفسه ظلمها، فأودعها ذلة المظلومين، وإن تجاوز الحق في مقدار حُسن الظن بها، آمنها فأودعها تهاون الأمنين (٣٣). ولكل ذلك مقدار من الشغل، ولكل شغل مقدار من الوهن، ولكل وهن مقدار من الجهل.

يشرح العسكري هذا النص في حواشي كما لو كتبه عربي وليقرأه عربي؛ في حين يصير الجاحظ على شرحه كما لو كانت هذه التوصيات له، وكما لو كان يعد الهند، رغم كل ما قاله عنهم سابقاً، على معرفة كالعرب بفن البلاغة. وفي هذه النقطة لا يمكن للعرب إذن أن يدعوا تفوقاً لا يتزعزع رغم أن المؤلف لا يعترف بهذا مطلقاً.

بل إن العرب من بعض التواحي في حالة من التخلف لأنه إذا كان من الممكن ترجمة رسائل الشعوب وخطبها وكتبها، ومن الممكن تقويمها على الأقل من حيث محتواها، فإن العرب ربما لم يعرفوا كيف يطلعون العالم الخارجي على نتاجهم الأدبي نظراً إلى أن ميزتهم هي الشعر، والشعر لا يمكن أن يترجم (٣٤) إلى لغة أخرى. ويضيف الجاحظ أنه متى ترجم تقطع نظمه، وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب، لا كالكلام المنشور (٣٥). والكلام المنشور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنشور الذي تحول من موزون الشعر*

وتقوده هذه الاعتبارات إلى طرح قضية الترجمة في تعبيرات لها، فضلاً عن ذلك، صدى عصري جداً (٣٦):

وقد نقلت كتب الهند، وترجمت حكم اليونانية، وحولت آداب الفرس؛ فبعضها ازداد حسناً، وبعضها ما انتقص شيئاً، ولو حولت حكمة العرب، لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن، مع أنهم لو حولوها لم يجدوا في معانيها شيئاً لم تذكره العجم في كتبهم، التي وضعت لمعاشهم ويطننهم وحكمهم. وقد نقلت هذه الكتب من أمة إلى

■ الجاحظ والأدب المقارن ■

أمة، ومن قرن إلى قرن، ومن لسان إلى لسان، حتى انتهت إلينا، وكنا آخر من ورثها ونظر فيها. فقد صَحَّ أنْ الكُتُبُ أبلغ في تقييد المآثر، من البنيان والشعر.

قد يكون من المناسب لفت النظر إلى هذه الجملة الأخيرة^(١) لأن الجاحظ رغم التأكيدات المخالفة ظاهرياً يشعر حقاً أنه الوريث للثقافة العالمية التي يمكن أن يبلغها، وسيناط به تحقيق المعايير المتأصلة لتطويع الثقافة العربية- الإسلامية. وبعد أن يصبح في بداية كتاب الحيوان المدافع الحار عن الكتاب يتأكد دون كدر من أن شهادة الصروح الأثرية القديمة التي لم يمتلك منها عرب الشمال الكثير، أقل بلاغة من الكتب التي تمجد الأمم السالفة. ولكن ملاحظته حول الشعر، وهو السبب الحقيقي الوحيد الذي يستطيعون الاقتحار به، ملاحظة غير متوقعة، ويتابع مع ذلك: ثم قال بعض من ينصر الشعر ويحوطه ويحتج له: إن الترجمان لا يؤدي أبداً ما قال الحكيم، على خصائص معانيه (٣٧) وحقائق مذاهبه، ودقائق اختصاراته، وخفيات حدوده. ولا يقدر على أدائها وتسليم معانيها، والإخبار عنها عل حقها وصدقها، إلا أن يكون في العلم بمعانيها، واستعمال تصاريف ألفاظها، وتأويلات مخارجها، مثل مؤلف الكتاب وأضعفه. فمتى كان رحمه الله تعالى ابن البطريق (٣٨) وابن ناصمة (٣٩) وابن قره (٤٠) وابن فهر (٤١) وثيفيل (٤١) وابن هيلي (٤١) وابن المقفع مثل أرسطو طاليس؟ ومتى كان خالد (٤٢) مثل أفلاطون؟

"ولا بد للترجمان من أن يكون بيانه في نفس الترجمة في وزن علمه في نفس المعرفة، وينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها، حتى يكون فيهما سواء وغاية. ومتى وجدناه أيضاً قد تكلم بلسانين علمنا أنه قد أدخل الضيم عليهما لأن كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى وتأخذ منها وتعرض عليها. وكيف يكون تمكن اللسان منهما مجتمعين فيه كتمكنه إذا انفرد بالواحدة، وإنما له قوة واحدة. فإن تكلم بلغة واحدة استغرقت تلك القوة عليها. وكذلك إن تكلم بأكثر من لغتين، على حساب ذلك تكون الترجمة لجميع اللغات. وكلما كان الباب من العلم أعسر وأضيق، والعلماء به أقل، كان أشد على المترجم، وأجدر أن يخطئ فيه. ولن تجد البتة مترجماً يفي بواحد من هؤلاء العلماء"

إن الجاحظ، كما سيحدد حالاً بعد، يلمح هنا إلى المؤلفات الهندسية والفلكية

(١) يقصد جملة وكنا آخر من ورثها... المترجم.

والرياضية والموسيقية. ثم يبرز أن ترجمة كتب الكلام والفلسفة ما تزال عسيرة. ثم يذكر عدداً من الكتب المترجمة إلى العربية، ولكنه لا يذكر مطلقاً مؤلفات أدبية صرفة نظراً إلى أن الاتجاه العام يعتمد على أن يؤخذ من الأعاجم ما هو أني ومفيد مادياً. والعرب - والجاحظ نفسه - لديهم الشعور بأن أدبهم الخاص لا يُضاهى؛ فلا حاجة لهم إطلاقاً إلى اقتباس نصوص أدبية ليس لهم عنها، فضلاً عن ذلك، إلا فكرة مبهمة جداً. تبدو ترجمة "كليلة ودمنة" الذي نسي معاصرونا الناطقون بالعربية، وبارادتهم إلى حد ما، أصله، تبدو مناقضة للتأكيد السابق، ولكن بالنسبة للعصر الذي يهمننا فالأمر مختلف. وفي مقطعٍ يحتمل أن يكون أصيلاً ضمن رسالة مزينة جزنيا (٤٣) يهاجم الجاحظ هجوماً عنيفاً كتاب الإدارة ويقول عنهم:

ثم الناشئ فيهم إذا روى ليزرجمهر أمثاله، ولأردشير عهده، ولعبد الحميد رسائله، ولابن المقفع أدبه، وصيّر كتاب مزدك (٤٤) معدن علمه، ودفتر كليلة ودمنة حكمته، ظن نفسه الفاروق الأكبر في التدبير، وابن عباس في العلم بالتأويل، ومعاذ بن جبل في العلم بالحلال والحرام، وعلي بن أبي طالب في الجرأة على القضاء والأحكام، وأبى الهيثم العلاف في الجزء والطفرة... والأصمعي وأبا عبيدة في معرفة اللغات والعلم بالأنساب.

إن ما تزال القراءة المواظبة لكليلة ودمنة وللنصوص الأخرى المترجمة عن الفهلوية تظهر في منتصف القرن الثالث الهجري - خاصة - لدى الكتاب ذوي الأصل الفارسي. وفي وقت متأخر سيصبح ابن المقفع مدرجاً تماماً في الأدب العربي الذي كان رغم ذلك أحد رواده. والجاحظ الذي لا يرفض أن يضم إلى مؤلفاته عناصر ثقافية إيرانية لا يبدو أنه يقصد في النص الذي تحدث فيه عن صعوبات الترجمة الأعمال المترجمة عن الفهلوية، وهو النص الذي سبق ولكنه لا يعد كتاب كليلة ودمنة عملاً رائعاً في صناعة الأدب العربي، بل على العكس يجتهد في خلق أدبي ذاتي التوالد، لا محل فيه، إلا لأسباب توثيقية، للترجمات الضعيفة والمغلوطه. إن الفكر والثقافة العامة يستطيعان أن يستمدا منها العناصر المفيدة، ولكن الترجمة الأكثر أدبية وأناقية لن تعرف طريقها إلى أدب يجب أن يتطور انطلاقاً من صيغ موروثة عن القدماء، أي أدب العرب بلا زيادة، لأن الجاحظ لا يعدّ بعدُ المسلمين المقيمين خارج شبه الجزيرة إلا مولدين حتى لو كانوا من أصل عربي.

■ الجاحظ والأدب المغزل ■

إن الأفكار الجاحظية المجموعة في الصفحات السابقة شهادة تستنتج اهتمامات مؤلف لا يكتفي بعدم البقاء أعمى وأصم نحو التأثيرات الخارجية، بل يفكر في قضايا تطرح نفسها ويحاول حلها واضعاً نصب عينيه، بثبات، مصلحة العروبة. إنه، هو نفسه، لن يتردد في استعارة أفكار من الخارج وموضوعات ومعلومات مفيدة سيمتثلها بسرور في بعض مؤلفاته الأكثر نجاحاً ليصبح هكذا موضوع دراسة للمختصين بالمقارنة. ومادام هو نفسه مقارناً فقد دفعه قلقه إلى أن يوظف كل الوسائط؛ بما فيها سوء الظن، للدفاع عن لغته وعن السيادة الأدبية للعرب الذين يشعر نحوهم بأنه الوريث الممتاز لهم.

■

■ الحواشي

١- "المترجمون العرب والشعر الإغريقي في" متفرقات *Mélanges*، جامعة القديس يوسف، العدد ١٦/٣٧ عام ١٩٦٢، ص ٣٦١-٣٦٨.

٢- البيان ١٣٧/١ و٣٤٨ والأخبار ١٧٤

٣- البيان ١٢/٣- ١٤

٤- يتحدث هنا عن الزنوج المقيمين في العراق <http://Archive.org>

٥- حين يتحدث عن اللغة من البديهي أن هؤلاء الشعوبيين لا يعنون هنا اللغة العربية، بل الفهلوية أو الفارسية. وليس لهذا السبب يوصي بقراءة هذه المؤلفات، وبالمقابل فإن محتواها ذو طبيعة تغني قراءة العرب أنفسهم.

٦- في نص الجاحظ هكذا (انظر دليل رسالة الترتيب والتدوير) وربما يتحدث عن كارنا مالك أردشير أي: حركة أردشير، ولا أعرف إذا كان المؤلف مترجماً إلى العربية.

٧- ترجمها إلى الفرنسية بما يعني قيم (*valeurs*) قائلاً: ربما يجب أن تترجم هكذا.

٨- يتكلم هنا عن خوداينامه (*Khudāynama*)، ترجمه إلى العربية ابن المقفع تحت عنوان "كتاب سير ملوك العجم (أو الفرس)". انظر ف. غابر بيلى *F. GABRIELI* 1-1 في *RSO X III / 3 1932*، ص ٢٠٨ والصفحات التالية

- ٩- البيان ٢٧/٣
- ١٠- السودان ص ٨٤.
- ١١- ربما كان هو نفسه من أصل أفريقي وهذا ما يشرح موقفه المتناقض ظاهرياً
- ١٢- الحيوان ١/ ٧٤
- ١٣- أخبار ١٧٤
- ١٤- الحيوان ٢٩/٧، وانظر أيضاً ٢٢٦/٧
- ١٥- البيان ٢٨/٣
- ١٦- البيان ١/ ٣٨٤ - ٣٨٥، أخبار ١٧٤
- ١٧- البيان ١/ ٢٢٩
- ١٨- معاوية بن عبيد الله بن يسار كاتب المهدي. انظر دليل الجهشباري.
- ١٩- يتحدث عن غيلان الدمشقي انظر الموسوعة الإسلامية الطبعة الثانية.
- ٢٠- الحيوان ١/ ٥٥- ٥٦
- ٢١- البيان ٢٧/٣
- ٢٢- الحيوان ٣/ ٢٦٨ <http://Archivebeta.Sakhrit.com>
- ٢٣- انظر (حيوان) في الموسوعة الإسلامية الطبعة الثانية
- ٢٤- الحيوان ٤/ ١٧
- ٢٥- كتاب أعضاء الحيوان
- ٢٦- البيان ١/ ٨٨
- ٢٧- البيان ١/ ٩٢. ذكرها العسكري مرة أخرى في "الصناعتين" ص ١٩
- ٢٨- بالنسبة للعسكري الذي يشرح هذا النص، فإن أدوات البلاغة هي الموهبة الطبيعية المقرونة بلسان طلق. ويضيف إليهما المعرفة الكافية بالعربية وجدة الذهن.... الخ.
- ٢٩- كما هي على أي حال الطريقة التي يفسر بها العسكري كلمة (طبعة).
- ٣٠- بتعبير أوضح: مشتركات اللفاظ التي يمكن استعمالها في شروط أخرى.

■ الجاحظ والأدب المقارن ■

- ٣١- قرأنا: "واعلم أن حق... بدلاً من: "ومن علم حق المعنى.."
- ٣٢- في نص العسكري: "ومعناه نيراً واضحاً" ص ٢٠
- ٣٣- في نص للعسكري ترتيب الجملة مقلوب.
- ٣٤- الحيوان ٧٥/١
- ٣٥- اعتقد الناشر هنا أن من الأفضل إضافة نفي. وقد أحللتنا محله: "قصار"
- ٣٦- الحيوان ٧٥/١ - ٧٦. استلهمنا الترجمة من (ج. وايت G. WEIT) الذي ترجم جزئياً هذا المقطع (OP, CIT, 365 - 366)
- ٣٧- يقول الجاحظ: "الحكيم" مفكراً في الشعر بطريقة أخلاقية وبمجموعات الحكم التي يستعملها في أدبه.
- ٣٨- أبو زكريا يحيى بن بطريق، مترجم نصراني من عصر المأمون. انظر فؤاد البستاني في دائرة المعارف.
- ٣٩- عبد المسيح بن عبد الله بن نعيمة الحمصي. مترجم، وخصوصاً لأرسطو. انظر دائرة المعارف.
- ٤٠- تيودور أبو قرة. انظر الموسوعة الإسلامية، الطبعة الثانية.
- ٤١- لم نتحقق منهم. والمؤلف يتسبح بالفرنسية اسم ابن فهر (بإضافة (يز)، أي: ابن فهريز. لكن عبد السلام هارون في حاشية الحيوان ٧٦/١ يعرفه هو وثيفيل.
- ٤٢- خالد بن يزيد بن معاوية، أمير أموي توفي عام ٨٥ هـ = ٧٠٤ م. كان أول مترجم للمؤلفات الأجنبية.
- ٤٣- "كتاب" في مجلة HESPERIS عام ١٩٥٦ / ١ - ٢ ص ٣٥. وانظر سورديل (SOURDEL) في "كتاب الكتاب" لعبد الله البغدادي في نشرة الدراسات الشرقية دمشق العدد ١٤ عام ١٩٥٢ - ١٩٥٤. والنص المنشور هنا منقول عن ثلاث رسائل للجاحظ نشرها يوشع فنكل القاهرة - المطبعة السلفية ١٣٤٤ هـ.
- ٤٤- ترجمة ابن المقفع إلى العربية. انظر ف. غابرييلي في ص ٢١٦ من: RSO X III / 3 (1932)



مفاهيم المكان عند الكتاب الجزائريين المهاجرين إلى فرنسا (*)

■ بقلم، أليك هارغريفز (**)

■ ترجمة، د. محمد حلمي الأحمد

مقدمة

تكتنف التمثيل الأدبي للهجرة الجزائريين إلى فرنسا تناقضات كثيرة. فالمعنيون مباشرة بالهجرة لم يكتبوا عنها شيئاً، والذين حملوا لواء مخاطبة التجربة الجزائرية في فرنسا كتبوا شباب لا يمكن اعتبارهم في معظم الحالات مهاجرين البتة. فهؤلاء المؤلفون الشباب مع كونهم جزائريين قلباً وقالباً، لا يشعرون بالغربة في فرنسا، وهؤلاء الشباب على قلة من جرب منهم العيش في وطنهم غالباً ما تظهر عليهم أحوال المهجرين الحقيقيين بشكل واضح، وحتى في فرنسا تظهر معاناتهم الفكرية لدى حدوث أي تغييرات في مكان الإقامة، ويمكن مقارنة ذلك مباشرة بأحوال المهاجرين في كل أنحاء العالم.

هؤلاء الشباب الذين يعرفون شعبياً بـ (البور) هم أولاد المهاجرين الأوليين

(*) العنوان الأصلي للكتاب (writing Across worlds: Literature and Migration) R.King, J.Connell, etc., ed. , Routledge, London, N.Y.

(**) أليك هارغريفز : أستاذ الدراسات الثقافية واللغوية في جامعة لايبور.

الذين عاشوا في ظل الفقر المدقع في الجزائر المستعمرة، ومعظمهم من الجيل القديم، وهم أميون لا يعرفون الكتابة ولا القراءة ولم يتعلموا في مدارس رسمية. ولأنهم المؤسسون للأقلية المهاجرة إلى فرنسا يسمون أحيانا "مهاجري الجيل الأول"، وهذا النوع قد يكون محيراً إذا كان القصد منه أن أولادهم من يشكل الجيل الثاني من المغتربين.. وبالنظر إلى إحدى أهم الروايات التي كتبها كاتب من أسرة مهاجرة، فإن رواية عزّوز بجّاج (Le Gone du Cha'aba، طفل شوارع الشعبة) (١) توضح من خلال سيرة شابة ذات بيئةٍ مشابهة تماماً ما يعاينيه جيل الشباب من المغتربين الجزائريين في فرنسا من متناقضات في تصورهم للمكان:

ولأنني أرغض أي نعوت جاهزة، يمكنني أن أقول إنني طالبة من أصل مغربي مهاجر. إن نعوت (البور) و(الجيل الثاني) كلمات يبدو أنها تخبر كل شيء ولكنها لا تعني شيئاً. إن اهتمامي الرئيسي الآن ليس بالكلمات بل بالوجود الذي هو مرتبط بالزمان والمكان.

فالمدينة التي أقطنها (أليس) مدينة جميلة وهادئة. وقد عشت فيها طيلة أيام حياتي، وقضيت أيام طفولتي بين عمارات برجية ضخمة كان الأطفال الذين يقطنون عمارات إسمينية يسمونها (شيكافو). وكان هذه التسمية أفضل من تسمية les Cevennes، وهذه المنطقة مع أنها تبدو أقل فقراً من (الشعبة) Le Cha'aba كما وصفها عزّوز بجّاج خلال السبعينات، أشبه ما تكون بجزء من أرض جزائرية في قلب فرنسا.. ولهذا السبب لم يكن باستطاعة القراء أن يتحققوا من وصف الحياة اليومية في هذا الحي.

كنا جميعاً في المدرسة الابتدائية من أصل جزائري. وكان غيابنا في الأعياد الإسلامية طريقة للتعبير عن هويتنا وثقافتنا العربية. وما كان الفرق بين العربي والجزائري يعني الكثير لنا، والجزائر هي جزء من الريف الذي تهرع إليه العائلات في العطل الصيفية كما أنه يعني الأرض المثالية.

وما يجعلني أشعر أنني غنية هو الفقر الذي خلفه والداي وراءهما في الجزائر لذا بدا لي العيش في فرنسا كأنه امتياز، فالجزائر تساوي، أو تعني الحرمان المادي، ولكنها مع ذلك المكان الذي يحفظ جذوري والذي سأعود إليه كما أتوقع. إنني عندما رأيتها أول مرة حين كنت يافعة شعرت أنني كمنفي عاد بعد غياب إلى

وطنه: لقد عرفت المكان ولكن الأشياء تغيرت. واكتشف اليوم أنني كنت أحمل صورة لجبال (القبيلية) كما تركها أبي في الستينات.

ومع مرور الوقت، عرفت أنني إنما أحن إلى مكان لم يوجد أصلاً.

ولكن الجزائر تبقى المكان الحقيقي غير الأسطوري المنقوش في فكري وهو ذات المكان الرمزي الذي تصوره رواية عزّوز بجّاج. ومع أننا لا نرى الجزائر مباشرة في هذا النص، يتضح بجلاء أنها أرض جذور كاتبه الموجودة بعمق كعلامة مهمة في تركيب هويته.(٢).

إن كاتبة هذه الأسطر، زيمبا كيرجو، التي ضاقت ذرعاً بهذه النعوت (بور) و(الجيل الثاني) والتي تحلم أن تعيش حرة طليقة، تجد نفسها محاصرة بالواقع الخارجي زمانياً ومكانياً. وليس أقل أهمية ما تعرضه (كيرجو) من أن هذا الواقع الخارجي مشحون على كل صعيد بالتراكيب الفكرية التي تجعل من المستحيل عملياً النظر إلى أي مكان من منظور حيادي، ونظرة المراقب إلى الأماكن هي دوماً من خلال شبكة تفسيرية من الموروثات الثقافية التي يحملها في رأسه. إذ غالباً ما يحمل تصورات مسبقة عن أماكن معينة سمع عن أوصافها من الآخرين. أما الأطفال الذين أطلقوا تسمية (شيكاجو) على الحي السكني الذي تعيش فيه كيرجو، فإنه من غير المحتمل، وهم فرمسيون بالتأكيد، أن يكونوا قد زاروا هذه المدينة الأمريكية، والمرجح أن تصوراتهم عن المدينة ناجمة عن تأثير التلفاز أو السينما. ففي تعميم هذه الصورة على نزل مزدحم بالسكان الجزائريين يورط هؤلاء الأطفال بدون قصد منهم بلا شك، أقرانهم ذوي الأصل المهاجر في شبكة مضللة معقدة واستثنائية من التصورات المسبقة.

ومن خلال عملية مشابهة، ولكن غير مأكرة، نعرف ماهية التصورات التي تحتفظ بها (كيرجو) حول موطن أهلها الأصلي. فالحنين الذي تشعر به نحو وطن لم يتسن لها أن تعيش فيه يعتمد على التمثيل الداخلي للجزائر، وقد تلقته كلامياً عن والديها. وحتى في أفكار والديها اللذين ولدا وعاشا في (القبيلية)، مسقط رأسيهما، فذكرياتهما عن التجارب في تلك المنطقة، وقد تغيرت بتأثير الزمن وتغير المكان أثناء وجودهم في فرنسا، صارت كستار ثخين بينهم وبين أرضهم الأم. يظهر الاستحواذ الذهني القوي للأماكن غير المعروفة البتة في طريقة تمثيل كيرجو

■ مفاهيم المكان عند الكتاب الجزائريين المهاجرين ■

للأسطورة الأبوية (العودة) إلى أرض مثالية في ما وراء المتوسط. ويظهر بتأثير مشابه في رواية بجّاج، فالجزائر، كما تقول كيرجو، تغلف كل صفحة فيها رغم أنها لا ترد في النص مباشرة.

إن تسمية (الشعبة) هي الكلمة العربية لمدينة الأكواخ التي بناها والد بجّاج ومهاجرون جزائريون آخرون على ضفاف نهر الزون غير بعيد عن مركز مدينة (ليون). وقد عاش بجّاج وترعرع في هذه المدينة. ورغم ولادته على أرض فرنسية، كان في السنوات الأولى من حياته محاطاً بأناس جزائريين. ومثل الحي السكني في (اليس) الذي ترعرعت فيه كيرجو، كانت (الشعبة) جزءاً من الجزائر في قلب فرنسا. ولا يكمن الشبه بين (الشعبة) والجزائر في التوزيع الجغرافي بل في العالم الفكري لسكان هذه المنطقة. وقد قضى مؤسسو هذه الأكواخ المتداعية سنواتهم الأولى في الطرف الثاني من المتوسط حيث شربوا وترعرعوا على عادات وتقاليد إسلامية حملوها معهم عندما استقروا في فرنسا. وأصبح الاسم العربي لمدينة الأكواخ هذه رمزاً لغربة هذه المنطقة ضمن المدينة المحيطة بها. إذ حالما يتخطى سكان هذه الأكواخ حدود (شعبتهم) فإنهم يدخلون عالماً مبنياً على قوانين مختلفة جذرياً عن قوانينهم. ففي المدارس الابتدائية الفرنسية يتشجع بجّاج وأطفال مدينة الأكواخ الآخرون على حفظ هذه القوانين، ورغم المسافة التي لا تتعدى مئات الأمتار بين مدرستهم ومنازلهم فإن هجرتهم اليومية بين البيت والمدرسة تعد انتقالاً لهم بين عالمين متناقضين ومتباعدين ثقافياً. وتذكر كيرجو التناقض بين الأعياد الإسلامية والتأويم المدرسية الفرنسية كمثال على الصراعات المتعددة التي تفرزها التناقضات بين حضارتين كانتا قبل الهجرة متباعدتين كلياً.

ومن أجل تتبع التمثيل الأدبي للأمكنة التي نلمسها خلال هذه التجارب نقسم بقية هذا المقال إلى ثلاثة أقسام:

الجزء الأول: يسلط الضوء على الدور الضئيل للهجرة الدولية الخارجية على أعمال الكتاب ذوي الأصل المهاجر.

الجزء الثاني: يسلط الضوء على المناطق المتلاصقة مكائياً ولكنها متباعدة ثقافياً ضمن فرنسا. وأخيراً سنتفحص الصعوبات التي ترافق الرحلات العائدة إلى الجزائر.

الهجرة الخارجية

الكتاب الفرنسيون المنحدرون من أصل جزائري والذين نشرُوا مجلداً أو أكثر من النثر الروائي يربون حتى الآن على عشرين كتاباً (٣)، وقلة من أعمال هؤلاء الكتاب تتحدث عن صلية الهجرة من الجزائر إلى فرنسا. وليس هذا بدهش إذا علمنا أن معظم هؤلاء الكتاب قد ولدوا في فرنسا وأن أكثر ما كتبوا يعتبر سيرة ذاتية. والأعمال القليلة التي تصف الهجرة الخارجية تأتي على الغالب من كتاب ولدوا وعاشوا جزءاً من طفولتهم في الجزائر قبل أن يستقروا مع آبائهم في فرنسا. وحتى أعمال هؤلاء لا تبدأ على الأغلب بوصف الهجرة بحد ذاتها. فالنصل الافتتاحي لرواية مهدي شريف (حفلة شاي في منزل أرتشي أحمد) يصف حياة البطل ماجد التعيسة في منطقة سكنية عمالية في باريس (٤) ولا تأخذ الهجرة الطفولية حقها من العرض حتى منتصف الرواية تقريباً وعن طريق الارتجاع الفني Flashback. ورواية ناصر كتان (ابتسامة إبراهيم) تبدأ بمشهد في فرنسا قبل أن تصف حياة البطل السابقة في الجزائر (٥). أما رواية (النعناع البري) للكتاب محمد كينزي، وهي سيرة ذاتية، فتكاد تكون فريدة في افتتاحيتها التي تستلهم الجزائر، تلك الذكرى الطفولية البعيدة المغلفة بمسحة سديمية (٦). وحتى هنا، في الكلمات الافتتاحية للنص، تحم فرنسا نفسها ضمنياً ما بين القارئ ووطن كينزي الأصلي، لأن ذكريات الطفولة هذه عن الجزائر تأتي من فكر أنضج يعيش في الطرف الشمالي للبحر المتوسط.

ويصدق هذا الكلام على رواية إبراهيم بن عائشة (الحياة في الجنة: واحة في مدينة الأكوخ) التي تقدم توضيحاً ساخراً لأوهام المهاجرين حول مفهوم المكان (٧) فقد شارك بن عائشة كطفل في الأسطورة التي جعلت الجزائريين الشباب يبحثون عن الثروة في فرنسا التي إذا ما قورنت بالحياة المدققة في الواحة الصحراوية التي ولد فيها تبدو كأنها أرض القرص الذهبي. ولكنه عندما وصل إلى باريس وجد أن مدينة الأكوخ التي استقرت فيها عائلته كانت أبعد ما تكون عن الجنة التي يتوقعها. ففي وسط الطين والشقاء في منزله الجديد حدث تغير مفاجئ (كم تبدو الجنة بعيدة الآن.. إنها ضائعة في أعماق الصحراء) ورغم كون بن عائشة في الثامنة من العمر، يكرر المشاعر المتناقضة التي عبر عنها البالغون كما قالت كيرجو: إنهم

■ مفاهيم المكان عند الكتّاب الجزائريين المهاجرين ■

غادروا الجزائر بسبب فقرها ولكنهم رجعوا ينظرون إليها على أنها (الأرض المثالية).

وتذكرنا كيرجو أيضاً أنه بالنسبة للأطفال الجزائريين الذين ولدوا في فرنسا تشكل قصص الحياة في الجزائر حيزاً ثابتاً للمناقشات والأحداث اليومية فيما بين أفراد الأسرة. وكل طفل من عائلة مهاجرة يعرف أن ما يميزه عن غيره من نظرائه المواطنين أن والديه جاءا من بلد آخر. ورغم أن رواية (طفل شوارع الشعبة) أريد لها منذ البداية أن تكون سيرة ذاتية، تبدأ النسخة غير المنشورة منها بعبارة (من العريسة إلى ليون):

وصل أبي إلى فرنسا في بداية الخمسينات وكان حينذاك في الثلاثينات من عمره. وهذه هي المرة الأولى في حياته التي غادر فيها العريسة، وهي قرية تقع على بعد عدة كيلو مترات من اصطيف في شرق الجزائر (٩).

وهكذا تعرّف الكلمات التي كتبها بجاج في المقدمة بالأهمية الأساسية للهجرة التي قام بها والده، رغم أن القصة التي سيرويها تتعلق بالكاّتب نفسه. فهو يصف في البقية الباقية في الفصل الأول من الرواية حياة والده الفقيرة كعامل يومي في مزرعة مستعمر في الجزائر، وقرّاره في البحث عن عمل أوفر أجراً في فرنسا إلى أن ينتهي به المطاف بالوصول إلى ليون. وبالمعنى الحرفي، فإن كل شيء آخر في الرواية يعتمد على هذا العمل التأسيسي.

فالمخطوطة (غير المنشورة) تؤكد حدس كيرجو في أن للجزائر وجوداً دائماً رغم غيابها الشكلي في النص المنشور.

وقد حذف بجاج الفصل التمهيدي هذا من روايته قبل نشر الرواية لا لأنه يريد أن ينأى بنفسه عن جذوره الجزائرية، بل لأن النقطة الأهم في هذا العمل وحده تعني بمصيره في فرنسا. ومن هنا تبدأ روايته طفل شوارع الشعبة:

في هذا الصباح تعمل زيروما على غسلها. لقد استيقظت باكراً لتستأثر بعين الماء الوحيدة في مدينة الأكواخ. إنها تعمل على مضخة يدوية تضخ الماء من نهر (الرون) (١٠).

وعندما ينشب صراع بين زيدوما وامرأة أخرى تنتظر دورها لاستخدام المضخة تسرع أم الراوي للمشاركة في هذا الصراع فوراً:

تركتني أحتسي قهوتي، وشمرت عن ساعدين قويين، وراحت تلعن بإسهاب. لم أبذل جهداً لإيقافها؛ إذ كيف تقف بين يدي كركدن مُثقل. أنزلت شرابي حالاً ووقفت أشاهد المتكلمات، لا أعرف ما الذي دفعني لذلك، ولكن من دواعي سروري أن أجلس على درجات باب الدار وأراقب مثل هذه المشاهد التي تجري على اليوميا (المضخة) والبولوا (البركة). إن مشاهدة النساء وهن يتصارعن أمر مدهش. (١١).

هذا النص الافتتاحي الذي سرد بالزمن الحاضر كما هي معظم المشاهد في الرواية، ليس كما يبدو للوهلة الأولى وصفاً مباشراً لما يراه الصبي بجّاج من أحداث. فعندما يتحدث عن سروره بمشاهد من هذا النوع تلوح بالتأكيد تداعيات لردود فعله الطفولية عن هذه الأحداث. لكن وعلى صعيد آخر، تعرض أحداث هذا النص والأحداث الأخرى في الرواية ضمناً على أنها مشاهدة من موقع بعيد عن الأحداث، وأكثر التعابير اللغوية المستخدمة في الرواية مثل "الجسد القوي" و"المشروب" و"المتكلمات" ليست لملف ذي سبعة أعوام يشاهد ويصف الأحداث، بل إنها تراكيب بالغة للشخص ينظر عن بُعد لذكرياته البعيدة. بل إن هذا الشخص البالغ لا يذكر المكان الذي يصف منه الأحداث بشكل واضح، والسخرية اللطيفة التي يوظفها من جرّاء استجرار اللفظة الخاطئة للنساء الجزائريات للفظ بعض الكلمات الفرنسية (اليوميا" للمضخة، و"اللاباسين" للحوض).. هذه السخرية جميلة لأن الراوي يدرك أن هذه اللهجة بعيدة عن اللفظ الصحيح كل البعد. ومن الواضح أن الكاتب بجّاج البالغ يعرف جيداً القواعد الثقافية الاجتماعية للحياة الفرنسية. والكثير من السخرية والمرح في الرواية تنبعث من التضاد التضميني (الضمني) بين الراوي الراشد الذي لا تستعصي عليه أسرار المجتمع الفرنسي، وبين بساطة نفسه الآخر اليافع الذي يحاول أن يجد طريقه إلى معرفة هذه القوانين. فالمكان غير الصحيح الذي يروي بجّاج من خلاله قصته يشكل ذليلاً مهماً للمكان الآخر غير المرئي الذي أحست به "جيرجو". وبهذه الطريقة تكون رواية "طفل شوارع الشعبة"، كلها محاطة بمكانين دائمين وغير مذكورين هما: الجزائر التي عاش بها والد المؤلف سنوات تأسيسه، وفرنسا التي يتكلم عنها شخص بجّاج الراشد في

النص. ويشكل التجول التجريبي الذي يربط بين هذين المكانين العمود الفقري للنص الروائي.

التجولات الفرنسية

يجمع كتاب صدر أخيراً للكاتبة مهدي لعلاوي في عنوانه "مدينة أكواخ في السكن البلدي" (١٢) خط رحلة الكاتب نفسه ورحلات بجاج وعائلات أخرى مهاجرة في فرنسا، فبينما يحصل بعض التحسن في ظروف سكن هذه العائلات تدريجياً- تشكل شقق السكن البلدي HLM التي تقطن فيها معظم هذه العائلات قرناً شامساً عن مدينة الأكواخ التي سكنوها أول وصولهم في فرنسا. فالعامل الثابت في سوق السكن كان وما يزال التهميش لدورهم هذا. أما السبب الواضح لذلك فهو اقتصادي: فالمهاجرون من شمال أفريقيا هم بشكل عام أقل أجراً بين العاملين في فرنسا. ولأن أسرهم كانت أكبر عدداً من الأسر الفرنسية كان دخل الفرد منهم قليلاً جداً. وكان عليهم لذلك أن يسكنوا في أقصى ركن من المساكن وأرخصها في السوق. وخلال سني الخمسينات من هذا القرن، عندما ازدادت حركة الفزوح إلى فرنسا من قبل العاملين المهاجرين الذين سئوا الحاجة المتزايدة من خلال الاقتصاد المتنامي، فقد انتشرت أكواخ اللاجئين بشكل خطير حول العديد من المدن الفرنسية. وبما أن مدن الأكواخ هذه انتشرت على أراض غير مشغولة وغير مرخصة لم يك ساكنوها بحاجة إلى دفع أجار في المقابل، والأهم أنهم كانوا يعيشون في هذه الأكواخ من دون أية خدمات أولية (الصرف الصحي، الكهرباء المياه الصالحة للشرب وغير ذلك) التي كانت تتمتع بها الغالبية العظمى من السكان. وقد أدت المبادرات الحكومية في السبعينات إلى التخلص التدريجي من هذه المدن وقدمت لأصحابها بيوتاً في التجمعات السكنية التي أقامتها البلديات؛ وهذه البيوت أصبحت موازية لما يصطلح عليه الفرنسيون في التسعينات اسم الضواحي La banlieue. وهي مساحات سكنية منتشرة حول المدن الكبرى ذات نوعية رديئة جداً. ومعظم العائلات المهاجرة قطنت في معسكرات مؤقتة تعتبر متوسطة الحال وأفضل إلى حد ما من الأكواخ التي تركتها، رغم أنها قد ساءت حالاً بسرعة إلى حد ما لأن هذه العائلات كان عليها الانتظار عشر سنين أو عشرين سنة قبل أن تتمكن في النهاية من الحصول على البيوت السكنية البلدية.

ولا يتجمع المهاجرون في أماكن معينة، لأسباب اقتصادية فقط، بل لعوامل نفسية وعملية تلعب دورها. فعندما يغامر المهاجرون الأزلون إلى أماكن مجهولة، قد يساعدهم وجود من يمهّد لهم الطريق من أقارب أو أصدقاء في ذلك المكان. فهناك العديد من القصص عن عمال مهاجرين غير متعلمين يحملون لدى وصولهم إلى فرنسا قصاصات من الورق بعنوان أخ أو ابن عم كتبه لهم أحد الأصدقاء أو الأقارب. كان والد بجاج يحمل مثل هذه القصاصة لدى وصوله إلى ليون:

كان يمكّ بها طيلة رحلته، إذ أنها كانت الدليل الوحيد له في هذا البلد الغريب.. وبمساعدة هذه الورقة المطوية التي يبرزها لكل من يراه في الشارع ويسأله عن الطريق، كان يروح ويجيء في شوارع ليون لعدة ساعات متواصلة (١٣).

وقد حصل من جراء لقائه أهل قريته (العريسية) الذي حصل على عناوينهم ارتياح كبير لأنهم سيقدّمون له القاعدة الأولية لانطلاقه في هذا البلد. وليس أقل أهمية، الاطمئنان النفسي الذي ينبعث من كونه بين أناس من بني جنسه. يشبه فيما بعد، ابنه بجاج مدينة الأكواخ بأنها: (مثل) غرفة تخفيف الضغط (الراحة) للعائلات التي قررت أن تبادر بدخول فرنسا. إنهم الآن في منطقة آمنة بين أهلهم وناسهم، ولديهم الفرصة للتأقلم مع نمط جديد من حياتهم (١٤).

كان بن عائشة في الثامنة من العمر عندما جاء مع والده وبقيّة عائلته ليعيش في فرنسا، وقد أصابه الرعب حينئذ من اكتشافه للكشك الذي سيقطنه في "نانتير" التي كانت حينها من أكبر مدن الأكواخ في فرنسا كلها. ولكنها بعد عشر سنوات عندما انتقلت العائلة لتقطن في المدينة المؤقتة على الطرف الآخر لباريس، غالبه حينها الشعور بالحنين عندما غادر "نانتير":

تقع مدينة الأكواخ خلفنا الآن:

ما الذي أعطتنا إياه خلال العشر سنوات الماضية؟

لقد أعانتنا في الحفاظ على لغتنا وديننا وهويتنا. أعانتنا على أن نبقي كما كنا دون كل الصراعات الحادة للحضارات من حولنا (١٥).

وكما أسلفنا، يبقى بن عائشة، الذي قضى السنوات الثماني الأولى من حياته في الجزائر، شخصا مختلفا عن غيره من الكتّاب المهاجرين. إن تميزه هذا يمكنه

من تمثل أقوى الجذور مع حضارة شمال أفريقيا كما هي الحال مع كل الشبان الذين جاؤوا إلى فرنسا بعد قضائهم بعضاً من حياتهم هناك، إذ قلما نجد مثل هذا التمثل لحضارة بلدهم الأصلي. لدى المهاجرين الذين ولدوا في فرنسا. فبجاء، مثلاً، الذي ولد في فرنسا، يجد تأثير الحضارة المهيمنة (الفرنسية) أصعب مقاومة. وفي المدرسة، التي تبدأ في سن الرابعة بسبب انتشار الدعم المفروض على التعليم في رياض الأطفال، تبدأ اللغة والقيم الفرنسية السائدة بالحلول محل الإرث الثقافي للأطفال المهاجرين قبل أن يجد مكانه في عقولهم الغضة. وتُصور أحداث رواية (جورجيت) لفريد بلغول كما هي رواية "طفل شوارع الشعبة" حول الصراع بين هذه الثقافات المتنافسة في عقول الأطفال وهم في طريقهم اليومي بين البيت والمدرسة. فالبطلة جورجيت ذات الأعوام السبعة لا تستطيع أن تجد حلاً وسطاً بين ما يمليه عليها أبوها الجزائري ومعلمتها الفرنسية. وبينما هي في تجوالاتها في الطرقات عاجزة عن الاختيار بين ذهابها إلى البيت أم إلى المدرسة تغفل عن مراقبة شارة المرور وتصدمها سيارة تؤدي إلى حتفها. فبرغم محدودية حجم تجاربها يبقى صدى هذه التجارب مثلاً من الجليد الثقافي، ووراء المستوى الظاهري لتجربتها الشخصية يقع مباشرة عالمان ثقافيان (١٦). وفي النص السابق الذكر، وبينما يدعي بن عائشة أنه بقي مخلصاً لجذوره الجزائرية يعترف أيضاً أنه وقع تحت تأثير المتناقضات الثقافية العظمى، وبعض هذه التناقضات يصورها تفصيلاً عندما يتذكر أنه كان يزعم لزملائه الفرنسيين أنه يسكن في سكن طابقي ليخفي سكنه في مدينة الأكواخ:

إنني حين أقول أنني أقطن في شقة طابقية أعطي بكل بساطة رفاقي الانطباع بأنني أشارك معهم في نظام حياتهم. وبهذه الطريقة لن يحاولوا أن يبعدوني عن دائرتهم في المدرسة. وإنني في تحدثي بلغتهم وعيشي مثلهم، ولو نظرياً، على أي حال، أستطيع أن أتقرب منهم وأندمج معهم بسهولة أكثر. وقد كانوا لطفاء معي، حتى إن بعضهم قد دعاني إلى منازلهم. كما كنت دوماً أرفض لعذر ما. وليس ذلك لأنني لا أريد الذهاب معهم، بل لأنه عاجلاً أم آجلاً سأضطر إلى رد الضيافة بالمثل، وهذا يعني بأنني سأتي بهم إلى مدينة الأكواخ، وأعرف طبعاً ما تعنيه لهم مثل هذه الأماكن. (١٧).

نلاحظ هنا أن العوامل النفسية (مثل رغبة الاحترام لدى الأنداد) تدفع الأطفال من أصل مهاجر باتجاه المثاقفة، وفي نفس الوقت هناك الحواجز الهائلة من التحامل بين أطفال لا تفصل بيوتهم عن بيوت الآخرين سوى مئات الأمّار. فلا عجب عندئذ أن يتحدث بن عائشة عن أفكار "ممزقة بين اتجاهين متناقضين" (١٨).

تعيش (ليل)، بطلة رواية تصديت عماش، "فتاة بدون ماضي"، المشاعر نفسها: "مرة بعد مرة هزّها الشعور بأنها على وشك الانقسام إلى نصفين هما فرنسا والجزائر" (١٩) ففي حالتها نجد أن الصراعات القائمة بين المدرسة والمنزل تتكرّر فيما بين المنزل العائلي نفسه: فهي ابنة لأب جزائري وأم فرنسية النّشأ في المصنع الذي كانا يعملان فيه. وقد تمّ زواجهما في غمرة الحرب التحريرية الجزائرية التي كانت تلهب العواطف القومية والعصبية. ولأن والدها أراد لها أن تتربى على الطريقة الجزائرية حاولت الأم التي تحرص على تجنب أسرتها الشعور المعادي للعرب بسبب تلك الحرب، أن تخفي أي بُعد لشمال أفريقيّا من جذور الطفلة. ونجحت الأم إلى حد كبير، ولكنها حركت بذلك بواعث زوجها على الإدمان على الكحول والذي أدى إلى طلاقهما، وترك لدى ليل شعوراً بالضياع.

في نهاية رواية "فتاة بدون ماضي" تخطط ليل، الفتاة البالغة، التي تزور للمرة الأولى الجزائر أملة أن تجد ما كانت تصبى إليه يوماً من راحة البال. وتختتم الرواية ومشروع سفرها مغلف بالتأرجح. ولا ندري تحديداً ما الذي ستجلبه هذه الزيارة، ولكن في الفترة القادمة منجد أن تجارب "العائدين الآخرين لا تسفر عن كبير أمل".

"رحلات العودة"

إن لدى الشبان ذوي الأصل الجزائري في فرنسا والذين تحيط بهم الضغوطات والتحاملات من كل جهة ما يجعلهم يبحثون عن علاج لهذه الأوبئة في وطنهم الأم. ولكن الآمال المرجوة من هذه "العودة" قد تكون متناقضة إلى حد ما. تشير كيرجو إلى أن المهاجرين الأوائل تركوا الجزائر بالدرجة الأولى لأنهم وجدوا الحياة فيها غير مرضية. وكلهم بدون استثناء يخططون للعودة فور حصولهم على المال الكافي للعيش على الطريقة التي يرضونها. ولذلك بقيت الجزائر تشكل

"الأرض المثالية". كما أن الحرمان المادي والتعصب العرقي اللذين يلاقونهما في فرنسا جعلهم مستعدين للصفح عن كل الذكريات المنغصة في الجزائر، فتكون بذلك عودتهم الموعودة كتعويض أسطوري عن كل ما عانوه خلال وجودهم في "المنفى" شمال البحر المتوسط. وبعد تمثل هذه الصور، يجد أطفالهم من السهل التخيل أن الجزائر يمكن أن تمثل باب الهروب من هذه المشكلات.

وفي الحقيقة، تتضاعف هذه المصاعب وتتعمد عندما يحاول الشبان من أصل مهاجر أن يستقروا على الشاطئ الجنوبي للمتوسط. فكما كان الفرنسيون يزدرونهم لأنهم عرب، (رغم أنهم في الغالب من البربر)، سينعتهم الجزائريون بأنهم غرباء مفرنسون. فكثير منهم يتكلم القليل أو لا شيء من العربية، وكلهم غير قادرين على الكتابة أو القراءة بهذه اللغة. وفي فرنسا كان ارتباطهم بالذين هشاً، وفي هذه الظروف ستشكل المعيارات الدينية السائدة في الجزائر صدمة غير متوقعة. أضف إلى ذلك، أن العجز الإداري والفساد يمكن أن يجعل المعاملات الإدارية مع الحكومة مزعجة جداً.

إن صدمة الإحساس بالغربة في مكان كان يبدو من المغترب وطناً غالباً ما يسبب إعادة تقويم للحياة في فرنسا، وفي بعض الحالات يؤدي إلى البداية في اختيار الكتابة نفسها. حدث ذلك للكاتب مهدي لعلاوي الذي ولد في أرجنتويل، إحدى حارات باريس الشمالية. ففي سن الثانية والعشرين حاول الاستقرار في الجزائر، ولكن بعد مضي أقل من عام استخلص أن هذه المغامرة فاشلة. فعاد إلى فرنسا وبدأ حينها العمل على نشر رواية شبيهة ذاتية أسماها "البور على نهر السين" (٢٠) "Les Beurs de Seine". وفي سن التاسعة والعشرين قام عقلي تاجر بقضاء إجازة مطولة في الجزائر، وهو من مواليد باريس تماماً مثل لعلاوي، مما جعله يشرع بكتابة رواية "تصلي". تبدأ الرواية من مشهد مرور البطل عمر، وهو نظير الكاتب، على قسم الهجرة والجمارك في الجزائر العاصمة قبل صعوده إلى السفينة "تصلي". إن الهجرة بحد ذاتها مليئة بالسخرية. فبرغم كونه جزائري الجنسية، إلا أنه يشعر بالحنين إلى فرنسا بعد محاولته اليائسة لإعادة غرس جذوره في الطرف الآخر من المتوسط. فهو يقول: "نعم. إنني سعيد لمغادرة البيت" لكي أستطيع أن أعود إلى البيت (٢١) وذلك في تعارض واضح بين ما أبداه من غبطة

في مغادرته والشعور الذي أحسّه العمال المهاجرون العائدون إلى فرنسا بعد زيارة قصيرة إلى الجزائر وهو شعور بالنفى.

كاتبة أخرى ذات مولد بباريسي هي فريجة قصاص، كان عمرها تسع عشرة سنة عندما اصطحبها والداها إلى الجزائر للزواج من شاب اختاره لها. بعد أشهر قليلة من زواجها تصاب بمرض فقدان الشهية "الخلفة" وتقتنع زوجها بالعودة إلى فرنسا. كانت في هذه الأثناء قد بدأت العمل على كتابة رواية تصوّر وضع الشابات المهاجرات الجزائريات في فرنسا، والتي كانت ستشتر تحت اسم "قصة البور" (٢٢) إحدى بطلي هذه الرواية تفضل الانتحار على أن تقبل بالزواج الذي اختاره لها أبواها في الجزائر.

ومن أعتى نقاد المجتمع الفرنسي المتحذرين من أصل جزائري سكيّنة بوخدينا التي ولدت وترعرعت في الشمال الشرقي من فرنسا. ففي روايتها الذاتية "المجلة: القومية والهجرة" تنتقد بشكل دائم الفرنسيين وتلومهم على استغلالهم المستمر للجزائريين كما فعلوا في فترة الاحتلال للجزائر. وتصف مثاقفتها مع النظام التربوي الفرنسي في إحدى الصحف على أنها عملية مصادرة ثقافية لا أكثر:

إنني أكره أولئك الذين يدعون أننا امتداد ثقافي لفرنسا، ذلك البلد المرير الذي أبعدنا عن ثقافتنا الحقّة: إنني جزائرية أجل، لقد استعمروني ثقافياً، ولكنني لن أرتاح حتى أكتشف جذوري الحقيقية (٢٣).

وفي محاولتها لاستعادة هذه الجذور، تبدأ بوخدينا بتعليم اللغة العربية ووضعت الحناء على سبيل التحدي الظاهر تجاه الفرنسيين. وفي سن الواحدة والعشرين تبحر على متن تصليّ من مرسيليا إلى الجزائر. "كنت سعيدة" تتذكر قائلة "لأنني كنت ذاهبة لأرى ما في مخيلتي، أوهامي وأحلامي التي كانت تسمى الجزائر" (٢٤). وبعد دقائق من وصولها، تتلقى هذه الأوهام، التي كانت في الأصل خليطاً من التصورات البعيدة والأهواء الذاتية، كما هي ضربة قاسية: فموظفو الجمارك والهجرة يعاملونها والجزائريين المعتمدين الآخرين معاملة الرعاع، بينما يغفرون الفرنسيين السياح الممثلين بالعملة الأجنبية بالعطف واللطف. وكانت حيثما ذهبت في الجزائر تتعرض للمضايقات لتحركاتها بسبب التعاليم الإسلامية

■ مفاهيم المكان عند الكتاب الجزائريين المهاجرين ■

بشأن المرأة، كما تتعرض لرجال يسمعونها تلميحات فاحشة على أنها عنصر جنسي متغرب. وحيثما تذهب تشعر بأنها مهاجرة، والناس الوحيدون الذين اعتبرتهم أصدقاء كانوا من الفلسطينيين المنفيين إلى الجزائر: "اتخذت قراراً أنهم الوحيدون الذين يمكنني قضاء بعض الوقت معهم لأنهم مثلاً مهاجرون لم يبق لهم أي وطن" (٢٥). ولكن الشاب عيسى نفسه الذي اتخذته صديقاً من الفلسطينيين وجدت أنه لا يستطيع أن يتجاهل ما يعتقد كل الجزائريين من أنها امرأة ولدت وعاشت في فرنسا فهي ليست أكثر من هدف جنسي:

لقد أحببت بحق ذلك الفتى، لأنه كان مخلصاً في التزامه للصراع الذي يقوم به شعبه. ولكنني ماذا عساني الآن أن أومن به؟ وما الذي بقي لي أن أتمسك به؟ لقد كنت سوداء غريبة في فرنسا وبغياً في الجزائر أو تابعة في فرنسا ومهاجرة في الجزائر (٢٦).

تعود بوخدينا أخيراً إلى فرنسا البلد الذي يمثل لها أهون الشرين. والسطور الأخيرة في روايتها مملوءة بالإحساس العميق بالنفي:

إنني كامرأة عربية أجد نفسي في السجن المؤبد... ولأنني اخترت لنفسني طريق الحرية، أنا مثبوءة وامرأة مهاجرة في المنفى. لن يقبل أحد بهويتي الحقيقية كامرأة. لقد حكم علي أن أجوب العالم في البحث عن مكان أجد فيه هويتي (٢٧).

إن شعور بوخدينا بفقدانها المكان ينبع من الهوية التي يبدو أنها لن تتغلق بين أماكن تجذرت في مخيلتها وبين أماكن أخرى من حولها كانت قد اختبرتها وعاشت فيها. إن هذه الصراعات ازدادت حدة بالصور التي عكسها ساكنو هذه الأماكن على نفسها: "في فرنسا تعلمت أن أكون عربية، أما في الجزائر فقد تعلمت أن أكون مهاجرة" (٢٨) وفي كلتا الحالتين التعليميتين تجد نفسها تكذب صور الكره التي تسلطها المجموعات الكبيرة على الأقليات من الشعب. وفي كلتا الحالتين تحول غزارة الابتكارات والتصورات المسبقة كلا المجموعتين إلى حوار أشبه بمناجاة الطرشان. ومع أنه من المبالغة الأمل بعمل أدبي يمكن له أن يتجاوز هذا الانشقاق، تقدم كتابات الأدباء المهاجرين تصورات نفاذة للتناقضات التي تحفل بها أوضاع المهاجرين الجزائريين الشباب في فرنسا.



■ الجووامش:

- ١- عزوز بجّاج، "طفل شوارع الشعبة"، باريس، سيويل، ١٩٨٦.
- ٢- ز. كيوجو، "انطباعات علم الجنوب" العداد ٢٧ و ٢٨ (ربيع ١٩٩١) ص ١٣.
- ٣- راجع أ.ج. هارغريفز "أدب الثور: دليل السير الذاتية" نيواورليانز، ١٩٩٢.
- ٤- م. شريف "حفلة شاي في منزل أرثوسي أحمد" باريس، ميركور دو فرانس، ١٩٨٣.
- ٥- ن. كّتان، "ابتسامة إبراهيم" باريس، دينويل، ١٩٨٥.
- ٦- م. كينزي "النفاعة البرية" لوتري، بوشان، ١٩٨٤، ص ١١.
- ٧- ب. عائشة، "الحياة في الجنة: واحة في قلب مدينة الأكواخ" باريس ١٩٩٢.
- ٨- نفس المرجع ص ٤٧.
- ٩- عزوز بجّاج، النسخة غير المنشورة لـ "طفل شوارع الشعبة".
- ١٠- بجّاج، المصدر المشار إليه، ص ٧.
- ١١- نفس المرجع ص ٩ و ١٠.
- ١٢- م. لعلاوي "مدينة أكواخ في السكن البلدي" باريس، سيروس، ١٩٩٣.
- ١٣- بجّاج، النسخة غير المنشورة لـ "طفل شوارع الشعبة".
- ١٤- بجّاج، "مهاجري شمال أفريقيا في فرنسا: التمثيل المكاني الاجتماعي" جامعة لاويورا مركز البحث الأوربي، ١٩٨٩، ص ٥.
- ١٥- بن عائشة، المصدر المشار إليه، ص ٣٠١.
- ١٦- ف. بلغول "جورجيت" باريس ١٩٨٦.
- ١٧- بن عائشة، المصدر المشار إليه، ص ٢٥٩.
- ١٨- نفس المرجع، ص ١٣١.
- ١٩- ت. عمّاش "قناة بدون ماضٍ"، باريس، كالمان ليفي، ١٩٨٩ ص ١٢٣.
- ٢٠- م. لعلاوي "الثور على نهر السين" باريس، أركانتير ١٩٨٦.

■ مفاهيم المكان عند الكتاب الجزائريين المهاجرين ■

- ٢١- /- تاجر، "تصلي" باريس، سيويل، ١٩٨٤، ص ٢٠.
- ٢٢- ف. قصاص "قصة بُور" باريس، ١٩٩٠.
- ٢٣- س. بوخدينا "المجلة: القومية والهجرة" باريس ١٩٨٧ ص ٧٠، ٧١.
- ٢٤- نفس المرجع، ص ٧٥.
- ٢٥- نفس المرجع، ص ٨٦.
- ٢٦- نفس المرجع، ص ٩١.
- ٢٧- نفس المرجع، ص ١٢٦.
- ٢٨- نفس المرجع، ص ٥.



فولتير أديباً

■ د. عبد الواحد شريف

فولتير أو فرانسوا ماري أوريه FRANÇOIS- MARIE AROUET هو أستاذ القرن الثامن عشر ولامزه بدون منازع^(١). لم يدع حقلاً من حقول النشاط الأدبي والفكري إلا وتوغل فيه. وكان -إلى جانب ذلك- جوالاً يكثر من رحلاته وأسفاره: اتصل بكبار أهل العلم والأدب، واطلع على كل ما يحدث في بلاطات الملوك والنبلاء من قضايا سياسية ودبلوماسية...

ومن المعروف أن مؤلفات فولتير تشكل مكتبة كاملة، فهي تبلغ عدداً يربو على مائتين وستين مؤلفاً، منها الطويل ومنها القصير، فيها الملاحم^(٢) والقصائد^(٣)، وفيها المآسي والملاحم^(٤). والتاريخ والسير^(٥)، وفيها الأبحاث العلمية^(٦) والرسائل

^(١) لمزيد من التفاصيل عن حياة فولتير، ينظر:

A. MAUROIS, VOLTAIRE, PARIS, HACHETTE, 1906.
R. NAVES, VOLTAIRE, L'HOMME ET L'OEUVRE, PARIS, HATIER, 1942.

^(٢) البصية (١٧٢٣) - الهنريك (١٧٢٨).

^(٣) نذكر من قصائده: الشيطان المسكين (١٧٥٨)، المزهو بنفسه (١٧٦٠)، نكبة لشبونة (١٧٥٦).

^(٤) نذكر منها: بروتوس (١٧٣٠)، زيفير (١٧٣٢)، محمد (١٧٤٢)، ميروب (١٧٤٣).

سمير اميس (١٧٤٨)، تنكريد (١٧٦٠) - شراشع مينوس (١٧٧٣)، إيرين (١٧٧٨).

^(٥) تاريخ شارل الثاني عشر (١٧٣١)، عصر لويس الرابع عشر (١٧٥١)، مقالات في المعادلات (١٧٥٦).

^(٦) نجد - مثلاً - بعضاً من هذه الدراسات في مؤلفه الموسوم بـ "مراسلات".

■ فولتير أديباً ■

الدينية^(٧) والمقالات الفلسفية^(٨)، وفيها القصص والحكايات^(٩)، والنقد الأدبي^(١٠)، فضلاً عن المئات من الرسائل السياسية والاجتماعية.

ومن المعروف أيضاً أن فولتير قد اهتم بالأدب في وقت مبكر: لم يبلغ الثانية عشرة من عمره حتى كان ينظم الشعر بسهولة مذهشة، ويكتب الرسائل النثرية بكفاءة مفرط. وبعد تخرجه في مدرسة لويس الكبير اليسوعية، كان ملماً بجميع المذاهب الدينية واللاهوتية وجميع الأساليب الكلاسيكية الموروثة عن مشاهير الكتاب، فضلاً عن إتقانه اللغتين اليونانية واللاتينية... وفي الرابعة والعشرين من عمره أخذ يغشى المجتمعات الراقية، ويلتقي بالأدباء والعلماء، وينشر مقالاته ومسرحياته نشرًا متلاحقًا: مثلت له "مأساة أوديب" فظفر بالشهرة وصفق الجميع لـ "سوفوكليس". ونالت ملحمة "هنري الرابع"، نجاحاً باهراً... أما أثناء إقامته الجبرية في لندن، فقد تفرغ للكتابة والتأليف، ودرس اللغة الإنجليزية، وحلّ ألب الإنجليز وطبائعهم، وأخذت تختمر في نفسه أفكار جديدة... ويبدو أنه قد تأثر كثيراً بالحياة الأدبية والفكرية والسياسية الإنجليزية: رأى بعينه كيف يمكن للإيمان الديني السليم والفلسفة الحرة أن يقوموا في غير تشاحن ولاعداء. وشهد التيارات الأدبية والمذاهب الفكرية تختلف وتضطرب دون أن تولد العنف^(١١).

لقد كان فولتير ينشر نصوصه الأدبية بشكل متلاحق مثير للدهشة، فهي لا تكاد تظهر حتى تسيع بسرعة في كل أوروبا.

ومن الملاحظ أنه- في هذه النصوص- يجد أحياناً ويسخر حيناً آخر. فأنت تجده يرسم الواقع الفرنسي بصدق وموضوعية، وفي الوقت نفسه، يتحكم من الملوك والقساوسة والطغاة الذين يبتون -في رأيه- الخرافات والأوهام. لهذا السبب

(٧) حوار بين مارك أوريل ولأحد رجال الدين (١٧٥١)، إنجيل الحق (١٧٦٤).

(٨) الرسائل الفلسفية (١٧٣٢)، عناصر فلسفة نيوتن (١٧٣٨).

(٩) نذكر منها على سبيل المثال: ميكروميجا (١٧٥٢)، كاتيد (١٧٥٩)، أميرة بابل (١٧٦٨).

(١٠) معبد الذوق (١٧٣٣) - تعليق على كورني (١٧٦٣).

(١١) نشر فولتير بعد عودته إلى باريس، عام ١٧٢٩، "رسائل فلسفية" أو "رسائل الإنجليز" التي قارن فيها بين فرنسا وإنجلترا، وبين الكاثوليكية والبروتستانتية، وبسط فيها قومه أهم أفكاره السياسية، داعياً بإمام إلى إعادة النظر في أفكارهم القديمة... وقد صودر الكتاب وأحرق في ساحة العدل...

اقترن اسمه، بين قرائه في أوروبا، بالشجاعة الأدبية والإنسانية الرحيمة، حتى بات، في الأفواه، أسطورة تروى.

ويبدو أن شهرة فولتير الأدبية ترجع إلى جنس أدبي أصاب قدرًا كبيراً من الذبوع في عصره لقرينه إلى نفس الجمهور الفرنسي، هذا الجنس الأدبي هو القصة الفلسفية التي تدور أحداثها -بصفة عامة- في بيئة شرقية.

فولتير قاصاً:

لم يعن فولتير، في بداية حياته، بالفن القصصي، وإنما اكتفى بتأليف المسرحيات والملاحم، ونظم الشعر والأنشيد^(١١)، ولم يحفل فولتير بالقصة إلا بعد أن تجاوز الخمسين من عمره، ينشرها، في أغلب الأحيان، بأسماء مستعارة (ينسبها إلى مؤلفين وهميين). في قصري (سيري) و(سو) اللذين قضى فيهما أوقاتاً ملؤها السعادة^(١٢)، بدأ اهتمامه بالقصة. وفي صحبة حبيبته دي شاتلي أنتج أهم قصصه، التي ساهمت بقسط وافر في بناء مجده الأدبي والفكري.

كان قصر (سو) يحتفل بالأدباء والظرفاء والفلاسفة والمفكرين، يتسامرون فيه، ويلهون، ويتناقشون، ويتذعنون ألواناً من اللعب لقضاء ليل إليهم دون ملل أو ضجر، وكثيراً ما كان فولتير يقرأ لأصدقائه -بطلب منهم- نصاً من نصوصه القصصية...^(١٣)

^(١١) - قيل تجربته الإنجليزية (١٧٢٨)، كان فولتير يتردد بصفة مطلقة على كل الأشكال الأدبية، التي تباعد عن الذوق الكلاسيكي، معتبراً القصة نوعاً أدبياً تألقاً وخطيراً على العقل والذوق، ولم يغير فولتير موقفه من الفن القصصي إلا بعد عودته من إنجلترا، حين اطلع على الأدب الإنجليزي، ونخلت مرونة على مفاهيمه الكلاسيكية الصلبة...

^(١٢) كان فولتير يختفي، من حين لآخر، هرباً من ضغط خصومه، ليتلجئ إلى (سيري) أو (سو)... وقد استقر في (سيري) عدة سنوات، يلزم القصر في نهاره، يكتب ويؤلف فيه، ولا يفارقه إلا لتناول العشاء والسمر مع المعجبين به من نساء ورجال.

^(١٣) يرى بعض الدارسين أن المصانفة هي التي حملت فولتير على كتابة القصة، وذلك أن أصدقائه في قصر (سيري) اخترعوا لعبة قوامها كتابة أحرف من الأبجدية على رقع متفرقة؛ يشير كل حرف منها إلى نوع من الكتابة الأدبية. ثم توضع الرقع في إناء، فيسحب كل واحد

■ فولتير أدبياً ■

وهذا يعني أن فولتير قد أبدى اهتمامه بالفن القصصي في هذه الفترة: بدأ يكتب تلك القصص والحكايات الخيالية البهيجة التي تظهر روحه المرحّة بصورة أصفى وأتقى من أية صورة أخرى في مؤلفاته الكثيرة المتنوعة، والتي تترك أثرها القوي في نفس القارئ الفرنسي الذي كان متعطشاً - في هذه الفترة - إلى "أدب خفيف" يمتزج فيه الخيال بالواقع.

وفي الحقيقة، لقد كانت قصص فولتير وحكاياته أوسع انتشاراً من جميع مؤلفاته الأخرى. وكان فولتير يتجلى فيها - مابين الخمسين والسبعين من عمره - فنّاناً قديراً وفيلسوفاً متمرداً، وهو يمزج الواقع الفرنسي الأليم بمغامرات أبطاله، وتأملاته الفلسفية بالأهوال والمخاطر، متسللاً دائماً، عبر أبسط حدث قصصي، ليقول ما يريد أن يقوله في السياسة والدين والأخلاق.

ويبدو جلياً أن القالب الأدبي الذي صايف حظوة لدى فولتير في قصصه، هو قالب الرحلة المقرونة بترجمة حياة بطل من الأبطال. فهو يقصّ حياة هذا البطل، في نزهة عبر العالم: ضروب من الخطف والمتابعة والسحر، ومن جغرافيا خيالية، وأرواح، وحيوانات غريبة، وطلاسم، وأمور تهيم عصره الحاضر، وأخرى مصدرها الإغراب، في أسلوب ماجن ساخر، محلى بالملح اللاذعة، وبالعبارات الحرة من كل قيد، وبالفصول القصصية، وبالغولوات الخادة...^(١٥)

والقصة، عند فولتير، لم تكن غاية تطلب لذاتها، وإنما وسيلة يبتغيها المفكر، ليصل بها إلى غرض من الأغراض الفلسفية، سواء أكان هذا الغرض متصلاً بما وراء الطبيعة أو بالنظام الاجتماعي أو السياسي أو الديني. فكان "يشعل النار في كل الأعداء"، من عقائد وأشخاص. يضعهم في الخيال الطيع المصور، كما في "راديج" و"أميرة بابل"، وأحياناً يتتبع غاية ثابتة. ويقصد إلى البوهنة على فكرة أو

من الحاضرين رقعة: فإذا كان حرفها (ق) وجب عليه أن يكتب قصة. وإذا كان حرفها (م) مسرحية...

واتفق أن مسح فولتير - حتى إحدى المسرحيات - حرف (ق) فاضطر إلى أن يكتب قصة لأصدقائه... وقد راقه هذا النوع من الأدب فاقبها بقصص أخرى. ومن المعروف أنه كتب في قصر (سيري) "راديج"، و"بابلوك"، و"ميكروميغا"، و"سكرونتانو".

^(١٥) جستاف لاسون، فولتير، ١٦٥.

إلى تنفيذها، كما في "ميكروميجا" و"جانو كولان"....^(١٦).

ومادامت القصة، عند فولتير، وسيلة، وليست غاية، فمن الطبيعي أن يكون الأشخاص الذين تجري على أيديهم الأحداث وسائل لا غايات. فإذا عرض فولتير على القارئ شخصاً من الأشخاص الذين يعملون، أو يتأثرون في قصصه، فالذي يعنيه هو ما يصدر عن هذا الشخص من قول أو عمل، وما يلزم بهذا الشخص من حدث أو خطب، وما يكون لهذه الأقوال والأعمال والأحداث من أثر في حياة الناس...

وهذا يعني أن الأبطال، في قصص فولتير، رموز لأفكار معينة، (أبطال استمد المؤلف صورهم من المعاني التي قصد إليها وأراد التعبير عنها)^(١٧). فهو يزوج بأبطاله في مغامرات، ليس لها من هدف سوى أن يبدى رأيه بطريقة غير مباشرة في مجال من مجالات الحياة والفكر، وأن يفسح المجال لسخريته وانتقاده اللاذع. ومن أجل هذا، كان يعطى لبعض قصصه عناوين: أحدهما اسم الشخصية-البطل (الرمز)، والآخر الفكرة التي يريد أن يعبر عنها، ف قصة زاديغ تسمى القدر. وقصة كانديد تسمى التفاؤل.

ولئن أعطى فولتير أهمية قصوى للأفكار والمعاني، فإنه لم يهمل الخيال الذي يعد عنصراً أساسياً من عناصر الفن القصصي (وهذه خصلة من الخصال التي تميز بها)، فهو لا يأخذ من الواقع سوى ما يخدم هدفه، كما أنه لا يحفل بالزمان ولا المكان، ولا يحفل أحياناً بالمنطق، ولا يبالي بالجغرافيا والتاريخ: أميرة بابل- مثلاً- تعيش في أقدم العصور الإنسانية، قبل أن يوجد التاريخ؛ وهي -مع ذلك- تتخذ للتنقل وسائل، منها ما يلائم الأساطير، ومنها ما يلائم العصر الذي كان فولتير يعيش فيه، وهي تروى منذاً لم تنشأ إلا في عصور متأخرة، وتشهد أناساً بدائيين. أما البطل كانديد^(١٨)، فيطوف هذا العالم العجيب ويتعرض لشتى المصائب والمحن،

^(١٦) نفسه، ١٦٦.

^(١٧) قد يكون بعض أبطاله رموزاً تمثل الشقاق، والتعصب، والجهل... وقد تكون رموزاً لرجال الدين والملوك والأشراف... أما بطل القصة الرئيس (زاديغ- كانديد، بابوك)، فيمثل، في الأغلب الأعم، شخصية فولتير نفسه.

^(١٨) نالت قصة كانديد نجاحاً باهراً، وانتشرت بسرعة هائلة، وأعيد طبعها باستمرار، حتى أنه وجد لها ثلاث عشرة طبعة في سنة ١٧٥٩.

ويخلص منها بكل ما أوتي من فطنة، خالطاً الهزل بالجد، والمغامرة بالحكمة. نراه ينتقل من أمريكا إلى تركيا ومن إيطاليا إلى الجزائر بسرعة فائقة مذهلة، ويشاهد مدناً خيالية وأناساً لا يختلفون عن المجانين.

يمكن القول، إذن، أن فولتير يمزج، في قصصه، الواقع بالخرافة، والحياة بالخيال، دون أن يؤثر على الفكرة التي يريد عرضها على قرائه، بوصفه "يرفض تفوق الوهم على الحياة"^(١٩)، وإنما يسعى إلى إصلاح المجتمع وتربيته، ونقد الفوضى في السياسة والدين والأخلاق.. وهذا يعني أن غاية المؤلف في توظيف الخيال هي البحث عن الأفكار المحكمة، والخضوع للفكرة الفلسفية التي يشف عنها العمل الأدبي، والتعبير عن الواقع الأليم الذي يئن منه البلد... فهو -في هذه القصص- فيلسوف يسخر الفن لخدمة الفكر، وناقد اجتماعي يرسم المجتمعات الخيالية لنقد عصره ومجتمعه وإيداء الرصين من دروسه.. نجده في "زاديج" مشغولاً بمسألتَي "القضاء والقدر" و"العناية الإلهية"، ناعياً على الناس المخاتلة واللفافة. وفي "كانديد" و"الأبيض والأسود" تشدد حملته على المؤسسات السياسية والدينية والقضائية... وفي "ميكروميغا" ينتقد الفلاسفة والمجتمع والعادات المتهورة.

وفولتير، شأنه شأن لوساج، مولع بالأخلاق أكثر من ولوعه بالتحليل النفسي، وهو يستفيد من علم النفس فيما يخص تكوين أناس طبيين.. وهو فنان أكثر منه عالم النفس، ومن هذا الطريق وحده أغنى نفسية شخصياته... فكل صورة من صور هذه الشخصيات متحركة، وعلى حسب ما يريد هو، تسلك المسلك المعبر عن تطلعه الدائم إلى السعادة.. وتحمل كل منها سمة الحالة الخاصة بها، أو لهجة الأمة التي هي منها...^(٢٠).

ومن الملاحظ، أن فولتير قد علق، في قصصه، أهمية كبرى على العنصر الشرقي^(٢١)، مما دفع بعض النقاد إلى اعتبار قلبه يميل نحو الشرق. وقد اعترف

^(١٩) ر.م.أ. ليبرس، تاريخ الرواية الحديثة ٢١٦.

^(٢٠) جستاف لامون، م.س، ١٦٨.

^(٢١) إن قصص فولتير يكاد أن يكون بجملة قصصاً شرقية، أي تجري أحداثه في بلاد شرقية وإطلاله شرقيون...

هو نفسه أنه مدين لهذا "الشرق العظيم" الذي علمه دروساً في الفلسفة والحكمة، وزوده بكل الوسائل والأساليب التي سمحت له أن ينظر إلى الكون بنزاهة وموضوعية...

وفي الحقيقة، أن الشرق يشكل - عند هذا المفكر - أداة لنقد السياسة والمجتمع والأخلاق، وعالمًا بناه ليعبئ فيه آماله في التطور والتقدم، فهو لم يعن به - إلى هذه الدرجة - إلا لخدم أفكاره وبرنامجه الفلسفي الذي طالما عمل على بثه وإذاعته في الأوساط الشعبية. فأنت تجده يختفي وراء المشاهد الشرقية، والكائنات الغريبة الشاذة، والأسفار الطويلة، ليعبر بكل حرية وطلاقة عن أفكاره وتأملاته، وليجسد ما يريد أن يقوله لقرائه، في صور حية رائعة. وهذا يعني أن فولتير لم يجد إطاراً أجمل من الإطار الشرقي، ليصب فيه أفكاره وتأملاته، وأن رحلات أبطاله الوهمية من الغرب إلى الشرق تستهدف أساساً نقد المجتمع الفرنسي وبث الأفكار التنويرية الجديدة.

والملفت للنظر: أن في كل قصة من قصصه الشرقية^(١٢)، موضوعاً فلسفياً معيناً، أو مجموعة قضايا فلسفية، يربط بينها الفكر ربطاً محكماً. ولئن كانت أحداث قصصه تجري بسرعة، وتستخدم كذريعة لتوجيه النقد إلى المؤسسات ونشر "الفكر الجديد"، فإن أبطاله الشرقيين الذين ينتمون إلى أوساط اجتماعية مختلفة (ملوك وأمراء، فلاسفة، حفيون...) يطوفون في عالمهم العجيب ويتعرضون لشتى المصائب: يتألمون فينعمون بقدرهم ويفلسفونه، يساعدون الناس فيجزون شراً بما قدموا من خير، ويرتكبون شراً فيكافأون شرفاً ومالاً، نراهم يرقصون في الوجود الإنساني، وكأنهم دمي مشدودة إلى أصابع فولتير، يحركها كيفما شاء...

ولابد من الإشارة - هنا - إلى أن فولتير لم يسافر يوماً إلى منطقة من مناطق الشرق (لم يزره ولم يلعبه)، وإنما تعرف عليه، وشكل صورة عنه، من خلال مجموعة من المصادر والمراجع التي أثرت فيه أيما تأثير إذ مكنته من فهمه

(١٢) قصص فولتير الشرقية كثيرة، نذكر منها: زانيج أو القدر ١٧٤٨، بابك والفقهاء ١٧٥٠، أسفار سكرمنتافو ١٧٥٦، حكاية براعمهني طيب ١٧٦١، مغامرات هندية ١٧٦٦، أميرة بابل ١٧٨٦، الثور الأبيض ١٧٧٤، كوسي سلفتا ١٧٨٤.

■ فولتير أنيباً ■

واستيعابه، وبالتالي توظيفه في أهم أعماله الفكرية والأدبية^(١٣) "خصص له مجاًلاً واسعاً في موسوعته التاريخية "مقالات في العادات"، واستعان به في مسرحياته وقصصه الرائعة...

ومن المعروف، أن فولتير اطلع على "ألف ليلة وليلة" وتأثر بها أيما تأثر. ولقد اعترف هو نفسه، في عدة مناسبات، أنه لم يصبح قاصاً إلا بعد أن قرأ "ليالي شهرزاد" أربع عشرة مرة قراءات متأنية واعية، لكونه وجد فيها مادة للسرد القصصي لا تتضب، ومضامين إنسانية غزيرة، وأساليب فنية جديدة^(١٤). فمن منا جال في خاطره، أن "الليالي" تشكل مصدراً أساسياً لرائعته "زاديج أو القدر"، ومن منا فكر أن قصة "الحمال الأعور" مقتبسة من حكاية "الحمال والبنت الثلاث؟" ومن كان يعتقد أن قصة "أميرة بابل" مستلهمة من الحكايات الشهرزادية؟

لا عجب، إذن، أن تعطينا بعض قصص فولتير الفكرة على أنها فصول من كتاب "ألف ليلة وليلة"، كساها المفكر بردائه المعروف، وربّتها بذوقه الخاص حتى تخدم أفكاره وميوله ورغباته: فقصص مثل "العالم كما يسير"، و"زاديج أو القدر"، و"الثور الأبيض" قطع مستقلة من حكايات شهرزاد، اشتملت على نزعاتها وحفلاتها وقيمها، وقد ضمنها فولتير فلسفته ونقده السياسي والاجتماعي، ولوّنها بريشته الرائعة، ويبدو أن اهتمام هذا المفكر بألف ليلة وليلة - وهو من أعظم من أعادوا صياغة حكاياتها- لم ينصب على عالم السحر والأحلام، مثلما انصب اهتمام جوته، بل تركّز على الجانب الأسطوري، بوصفه رداء شاع استعماله آنذاك في الحكايات

(١٣) هذه قائمة بعنوانين المؤلفات التي ساعدته على فهم الشرق:

- مكتبة هربلو الشرقية (١٦٩٧) وهي مكتبة واسعة لما في الشرق من فلسفة وأدب.

- كتب الرحلات إلى الشرق، لاسيما رحلات تارني وشاردان وبريشي.

- وصف الصين للأستاذ ب. دي هلد (١٧٣٥).

- القرآن الكريم: (ترجمة دي ري ١٦٤٧)، ولقد اعترف أنه اطلع عليها عدة مرات.

- رسائل وتقارير المبشرين الذين أقاموا في مناطق شرقية مختلفة.

- التاريخ القديم للمصريين، تأليف رولان ١٧٣٠.

(١٤) ترجم المستشرق الفرنسي أمطون جالان "ألف ليلة وليلة" إلى اللغة الفرنسية في بداية القرن الثامن عشر (١٧٠٤-١٧١٧) ... وقد نالت هذه الترجمة نجاحاً باهراً وراجت في كل أنحاء فرنسا...

التربوية. لقد كان الرجل يعمل من أجل برنامجهِ الفلسفي. وكان غرضه من الاستعانة بشهرزاد هو تجسيد تعاليمه الأخلاقية بواسطة الحكايات، وبهذه النظرة كان رائداً في فن الحكاية، وهي نظرة تقف على النقيض من نظرة جوته...^(٢٥)

وخلاصة القول، إن فولتير قد أسهم بقسم وافر في خدمة الفن القصصي الفرنسي في القرن الثامن عشر، نفخ فيه روحاً جديدة هي الروح الفولتيرية الحكيمة الجادة، واتخذ منه وسيلة لبث فلسفته للتثويرية. ومن المعروف أن أسلوبه -الذي يتسم بالتدفق والصقل والبساطة- قد أمسى مثلاً أعلى يطمح إليه الأدباء في فرنسا وخارجها؛ فهذا أناتول فرانس يحاول أن يقلده في كتاباته، وذلك بيرون يحتذيه في تهكمه وسخريته، وأولئك كتاب وأدباء يطمحون أن يقوموا، في أوطانهم، بالدور الأدبي والفكري نفسه الذي قام به فولتير في فرنسا.

فولتير مسرحياً:

بعد النصف الثاني من القرن السابع عشر - في رأي مؤرخي الأدب الفرنسي - العصر الذهبي للمذهب الكلاسيكي الجديد في فرنسا، وهي الفترة التي حكم فيها لويس الرابع عشر (الملك الشمس)، راعي الأدب والفنون، وموجه الحياة الفكرية في عصره، ورجل السياسة الذي قهر الأعداء في الخارج وفرض الاستقرار في كل أنحاء البلاد^(٢٦).

ومما لا شك فيه أن هذا الأدب الكلاسيكي لم يكن سوى نتاج أرسطراطي. إذ فرض ذوق الطبقة العليا نفسه على مجالات الحياة المختلفة، وأصبحت فرساي (عاصمة الأرستقراطية) النموذج الفني الأمثل (لما امتازت به من فخامة وتناسب). أما الأدباء الكلاسيكيون فلقد كانوا يلبون رغبات الطبقة الأرستقراطية التي لا تريد أن ترى فيما تقرأ أو تشاهد سوى أفكارها وأحلامها، لذلك: "كان الشعب محذوفاً عملياً من مجال التصوير الفني... لم يفسحوا له مجالاً لأن الأمور الخطيرة المتعلقة بالحياة السياسية وإدارة شؤون الدولة والحرب كانت مرتبطة بأعمال الملوك والقادة... فهم -في نظر

^(٢٥) كاترينا مومسن، جوته، وألف ليلة وليلة، ترجمة أحمد حمو، ٤١١.

^(٢٦) CF . P. GAXOTTE, LA FRANCE DE LOUIS XIV.

الكلاسيكيين - صانعو التاريخ والأناس الذين يتجسد فيهم الرائع^(١٧).

ومن المعروف أن الأدب الكلاسيكي كان أدباً عقلياً، يهتم أساساً بتصوير وتحليل الأفكار العظيمة، والإبحث عن الحقيقة في معناها العام، واقتفاء أثر الماضي في كل شيء... وليس غريباً أن تختفي العواطف العارمة في هذه الفترة التي ساد فيها المنطق وعبادة النظام المطلق، لأن ماكان يبحث عنه هو الدقة وفرض الذوق الملكي والقيم الأرستقراطية والعناية الفائقة بالشكل والأسلوب^(١٨).

ومن المعروف أيضاً، أن الأدب الكلاسيكي في فرنسا بدأ ينهار في أوائل القرن الثامن عشر، وذلك نتيجة للصراعات المتعددة والمعقدة التي عاشتها البلاد. فقد كان طبعياً أن ينبذ الجمهور الفرنسي أدباً عمر طويلاً، وخدم دوماً تطلعات الأرستقراطيين وتحمور حول قواعد ثابتة لا تقبل المناقشة والحوار. ولاشك في أن النظرية القائلة إن كثرة الضغط تولد الانفجار تصدق كل الصدق على الكلاسيكية الجديدة (في أوائل عصر التنوير)، إذ كان من نتيجة التأكيد القوي والمستمر على ضرورة التقيد بالقواعد الكلاسيكية، ظهور اتجاه مضاد يتمثل في الميل إلى تحقيق المزايا الخيالية في الأعمال الأدبية، والبحث عن العاطفة والجمال والسحر والخرافة، بدلاً من العقل الذي سيطر أمداً طويلاً وقيد الأدب بأغلاله^(١٩).

لقد كان كل شيء في النصف الأول من القرن الثامن عشر، يوحى بالاحتلال: السلطة المنكية المطلقة، القيم الأرستقراطية العتيقة، للتقاليد والمعتقدات والمفاهيم القديمة... وعلى الرغم من اشتداد الصراع في كافة المستويات، وسيطرة المجددين على الحياة الثقافية، ظل بعض الأدباء والنقاد متشبثين بالكلاسيكية، وقواعدها، عاملين -باستمرار- على فرض الذوق الكلاسيكي وتبجيل الأدب القديم... والعجيب

(١٧) م. أفسيا نيكوف وز. سمير نولفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، ١٩٤٤.

(١٨) لقد عرض بوالو، مقعد الكلاسيكية الجديدة، في كتابه التشهير قن الشعر (١٦٧٤)، أهم معتقدات هذا المذهب، نذكر منها:

- المراعاة الصارمة لبدا الوحدات الثلاث.
- الاعتماد على الأدب القديم وخصوصاً الأدب الروماني.
- الاهتمام بالشكل والأدقة والسقل.
- عبادة العقل وتجنب متاهات المشاعر الفردية.

(١٩) عبد الحكيم حسن، الكلاسيكية، ٢٠٠٨.

في الأمر أن فولتير نفسه - رائد التنوير وحامل لواء التحرر - قد جمّد على قاعدة الوحدات والفصل بين الأنواع، وظل - أمداً من الزمن - يؤيد قواعد الكلاسيكية ويعمل على تطبيقها.

واحترام فولتير للمبادئ التي سنّها بوالو واضح في أكثر من نص مسرحي، ويكفي أن نذكر هنا "أوديب" OEDIPE 1718 ، "بريتس" BRUTUS 1730 ، "إريفييل" ERIPHYLE 1735 ، وغيرها. فهو لم يخرج - في أغلب الحالات - عن إطار الوحدات الثلاث، وحصر أدوار البطولة في الرجال العظماء، صانعي التاريخ والأُمجاد (الملوك - الأمراء - القادة)، واهتم كثيراً بتحليل الأفكار الإنسانية النبيلة (الوطنية، الواجب، الشجاعة، التسامح)، والميل إلى الأسلوب الشعري المصقول...

هذا الكلام يعني أن فولتير ظل - ربحاً من الزمن - يسير على خطى راسين وكورني، ويؤيد قواعد الكلاسيكية نظرياً وعملياً، لأن ما كان يهيمه هو خدمة الذوق الرفيع والعناية المفرطة بالشكل والأسلوب. ولقد استطاع - فعلاً - أن يكتب العديد من المسرحيات الناجحة^(٣٠) (التي صفق لها الجمهور طويلاً): "كان ذكاؤه يظهره بمظهر الأصالة، ويعينه على إخراج نصوص مسرحية مقبولة ذات نمط تقليدي، يضيف عليها نوعاً من الجودة..."^(٣١)

<http://Archivebeta.Sakhr.net>

ويبدو أن فولتير لم يراجع موقفه من بعض المبادئ الكلاسيكية إلا بعد عودته من إنجلترا، إذ من المعروف أنه تأثر - أثناء إقامته في لندن التي دامت ثلاث سنوات - بالمسرح الإنجليزي، وخصوصاً بمسرحيات شكسبير الرائعة: شاهد على الخشبة "يوليوس قيصر"^(٣٢)، و"هاملت" وغيرها... وهكذا ازداد عقله تنفتحاً

^(٣٠) يمكن أن نضيف، إلى جانب المسرحيات المشار إليها أعلاه: "عذراء أورليان" LAPUCELLE D'ORLEANS و"أوريستا" ORESTE ، وروما سالمة ROME SAUVEE.

^(٣١) عبد الحكيم حسان ، م.س. ٢٨٥.

^(٣٢) إن مسرحية مثل "يوليوس قيصر" لشكسبير التي يهلك فيها الأبطال النبلاء، أمام التنظرة، ويظهر فيها شبح قيصر مرثياً مسموعاً، ويستغل فيها كذلك العمل المسرحي من روما إلى فيليبي... لابد أن تؤثر - بشكل أو بآخر - في فولتير، وتدفعه إلى مراجعة مواقفه من القواعد الكلاسيكية.

بازدياد اهتمامه بالأدب الإنجليزي، ودخلت مرونة على اتجاهاته ومفاهيمه التقليدية.

ولقد حاول -فعلاً- بعد عودته من منفاه الإنجليزي أن يجدد "المسرحية الفرنسية" خصوصاً على مستوى المضمون: استقى موضوعات أهم مآسيه، التي كتبها بعد ١٧٣١، من مدنيات مختلفة (غير المدنيّتين اليونانية والرومانية)^(٣٣)... كان يريد أن ينقل قراءه ومشاهديه إلى مناطق بعيدة ليروا فيها مشاهد متنوعة ومثيرة، ويدركوا ما لأهلها من طباع وخصال، نراه في "زاير" ١٧٣٢، التي تدور أحداثها في بلاد الشام، يحل أثر "الحروب الصليبية" على الشعوب التي شاركت فيها^(٣٤)، وفي "محمد" ١٧٤٢، التي تنقل المشاهد إلى مكة المكرمة، ينتقد تعصب الكنيسة وسلوك رجال الدين المسيحيين^(٣٥)، وفي "سميراميس" يصور جانباً من الحضارة البابلية، مبيناً الأسباب التي أدت إلى انهيارها.^(٣٦) وفي "يتيم الصين" ١٧٥٥، التي يفعمها بأفكار التسامح الديني، يتيح للمشاهد أن يعيش في أجواء غرائبية جديدة...

والملفت للنظر أن فولتير كان يبت في مسرحياته أهم أفكاره التنويرية، فهو يتسلل دائماً - عبر نصوصه - من أجل التعبير عن آرائه، كان هدفه يتمثل في

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

(٣٣) لأن كان الكلاسيكيون الفرنسيون يتخذون موضوعات مآسيهم وملابيحهم من الأديبين اليوناني والروماني، فإن فولتير قد دعا إلى الابتعاد نحو الحضارات الإسمائية التي لم تستغل مسرحياً من قبل (الشرق - أفريقيا - أمريكا...).

(٣٤) - كتب زاير "من أجل وضع حد للحملة الصليبية ضد الإسلام وإنصاف المسلمين الذين ظلمهم التاريخ المسيحي، وتكون أحداث هذه المسرحية في القدس، وأهلها مسلمون ومسيحيون جمعهم أهداف متعددة (حرب، سلم، حب، غير...)".

(٣٥) يبدو أنه كتب "محمد" لإبراز وجه الإسلام المشرق، ويرى الدارسون أن فولتير قد بذل جهداً في نصوصه المسرحية - لإبراز الدور الحضاري الذي لعبه الإسلام على الصعيد التاريخي والتأويل بتقاليد المسلمين وعاداتهم، وأهمية تأثرهم وإخلاقهم. لمزيد من التفاصيل ينظر:

D.JAWAD HADIDI, VOLTAIRE ET L'ISLAM.,

(٣٦) سميراميس: عمل مسرحي حاول صاحبه إبراز وجه حضارة قديمة كان الفرنسيون يجولون كل شيء عن موقعها وأهميتها.. ولقد استعان فولتير في تأليفها بالمصادر التاريخية وبما حققته الدراسات الأثرية من نتائج ملموسة. أما بطلتها فهي ملكة بابل ومنشئة البساتين المعقدة....

تخليص الإنسان الفرنسي من الجهل والخرافة، ووضعه في وعي من ذاته يجعله ينظر إلى الحياة نظرة موضوعية، تساعد في بناء المجتمع المنشود. فليس غريباً، إذن، أن نجدّه يقوم ببعض الأدوار الأساسية في مسرحياته مركزاً على القضايا الأساسية، عاملاً على جذب انتباه المشاهد إلى أقواله وأفعاله^(٣٧).

والملفت للنظر أيضاً أن فولتير كثيراً ما كان يدعو في مسرحياته إلى ثلم شوكة التعصب، منادياً بحرية التعبير في كل أمور الحياة (السياسية، الدين، الفكر....). ولئن تهجم -في مأسيه- على النظام الكنسي، فذلك لارتباطه بالترمت والقسوة واليهوس^(٣٨). فهو يرى أن المسيحية عارضة -عبر التاريخ- الطبيعة والمنطق، ونصحت بالخنوع والخضوع، ومارست الإرهاب ضد كل رأي جديد. أما رجال الدين فهم -في نظره- عبارة عن مشعوذين اتجرؤوا وراء البذخ والترف، واستعملوا كل المعتقدات الوهمية لخداع الشعوب، وأهملوا واجباتهم الحقيقية...

يمكن القول، إذن، أن عنصر التجديد للمسرحية الفولتيرية لا يتمثل في تطوير الأبنية القديمة، بل في صياغة موضوعات جديدة وإبراز مفاصل المجتمع وعيوبه. ولابد من الاعتراف أن فولتير قد استطاع على الرغم من تذبذبه بين القديم والجديد^(٣٩)، أن يقدم مسرحيات قيمة (ناجحة فنياً)، وأن يجعل من هذا النوع نداءً إلى الإنسانية جمعاء، بدون التمييز بين الطبقات الاجتماعية أو الحضارية البشرية...

وفي الحقيقة إن فولتير اتخذ الأدب (بكل أنواعه)، وسيلة لتحقيق غرض عملي: نشر الأفكار الجديدة (استبدال الأنوار الكاشفة بالظلام). لقد كان هذا

(٣٧) R. POMEAU, VOLTAIRE PAR LUI - MEME, 17.

(٣٨) كانت فرنسا، في القرن الثامن عشر، خاضعة لكنيسة متعصبة ومزمنة، ولم يطق الفرنسيون -على وجه العموم- هذا الوضع، فظهرت روح ثمر شديد بين المثقفين ضد النظام الكنسي... وكان فولتير على رأس المتمردين المتمردين، فلما عاد من إنجلترا ابث الكثير من الانتقاد للكنيسة في أعماله المسرحية والقصصية، ولم ينفك عن كفاحه ضد الكنيسة حتى وفاته.

(٣٩) لقد حاول فولتير أن يعترض على بعض القواعد الكلاسيكية في عدد قليل من مسرحياته. خرج -مثلاً- على وحدة الزمن في "موت قيسر"، وأظهر الأشباح في وضع النهار في "سمير امين" وهذا يعني أنه كان مؤهلاً للتجريب.....

■ فولتير أنيباً ■

الفيلسوف -الأديب- الذي حمل لواء التجديد في وقت مبكر- يريد تشييد البناء الضخم الذي تسكن فيه الإنسانية المستتيرة. كان جريئاً وشجاعاً... واستطاع أن يبدد الظلام.

■ مراجع البحث ومصادره ■

لوفسيانيكوف (م) وسمير نوفا (ز)، موجز تاريخ النظريات الجمالية، ترجمة باسم اسحق، بيروت، دار الفارابي، ط ٢، ١٩٧٩.

-حسان (عبد الحكيم)، الكلاسيكية، القاهرة، دار المعارف، ط ٢، ١٩٧٩.

-فولتير (ف.م)، القدر -قصة شرقية- ترجمة: طه حسين، بيروت، دار العلم للملايين ١٩٦٠.

-لانسون (جوستاف)، فولتير، ترجمة غنيمي هلال، القاهرة، مطبعة أطلس، ١٩٦٢.

-مومسن (كاترينا)، جوثه، وألف ليلة وليلة، ترجمة أحمد حمو، دمشق، مطبوعات وزارة التعليم العالي، ط ١، ١٩٨٠.

BOILEAU (N) , ART POETIQUE, PARIS , GALLIMARD, 1940.

GAXOTTE (P) , LA FRANCE DE LOUIS XIV, PARIS , HACHETTE , 1964.

HADIDI (D) , VOLTAIRE ET L'ISLAM, PARIS , P. O, 1974.

MAUROIS, (A) , VOLTAIRE, PARIS , HACHETTE , 1906.

NAVES(R) VOLTAIRE: L'HOMME ET L'OEUVRE, PARIS, HATIER, 1942.

POMEAU (R), VOLTAIRE, PAR LUI-MEME, PARIS SEUIL , 1955.

VOLTAIRE, (F. M. A). ROMAN , CONTES, MELANGES, PARIS, LIBRAIRIE, GLÉ , 1972.

CONTES ET ROMANS , PARIS, F. ROCHES, 1930.

OEUVRES CRITIQUES ET POETIQUES, PARIS, LAROUSSE, 1937.

CORRESPONDANCES, PARIS, GALLIMARD, 1965.



رواية (نوسترومو) لصاحبها جوزيف كونراد

■ مؤلفة المقالة، إيلوزا ناب هائي

■ ترجمة، د. إبراهيم السماعيل

في عام ١٩٠٧ كتب جوزيف كونراد إلى وكيله الأدبي ج.ب. بنكر "بأن الرأي العام يدور حول مسائل الحرب والسلام والعمل". وأضاف قائلاً: إنه يخطط لمعالجة تلك الموضوعات... من وجهة نظر حديثة" (رسائل، الجزء الثالث، الصفحتان ٤٣٩ و ٤٤٠). على كل حال، كانت هذه المسائل قد أصبحت موضوعه عندما كتب (نوسترومو) قبل أربع سنوات، وقد استمرت تشغل باله إلى نهاية حياته. ظهرت علاقات العمل بشكل كبير في أعماله حتى قبل ذلك منذ عام ١٨٩٧ عندما قدمت رواية (زنجي نارسيوس) وقصص بحرية أخرى، قباطنة بحريين مثل "الستون" و"مارنو" في أفريقيا، وهم يواجهون أحياناً بحارتهم وضباطهم المروسين المتمردين. إن رواية (نوسترومو) هي الأولى التي تقدم الموضوع الحديث الآخر وهو موضوع الحرب والسلام الذي ينقلب ليعني "كونراد" الثورة ونتائجها في عالم ما بعد الاستعمار. إن القراء لأجيال عدة أوجدوا علاقة بين رواية تولستوي (الحرب والسلام) عام ١٨٦٩ ورواية "كونراد" (نوسترومو). لعلّ الرواية الروسية لم تكن نموذجاً مدرّساً ومع ذلك فأوجه الشبه كثيرة كالنطاق الواسع للتاريخ الذي تعيد الروايتان تمثيله، الاحتفال بصد الأمة للجيش الغازي، والحكايات المتعددة وتواريخ العائلة التي تركز على إقامة الزيجات وأسباب نجاحها

أو فشلها. تتكون العائلات في (نوسترومو) من الكولديين والديكوديين والإفولونيين وكلهم أجناب أي مواطنون من أمريكا الجنوبية متحدرين من أصل أوروبي، وهناك عائلة رابعة هم الفيلوليون الإيطاليون، الذين يعتبرون نوسترومو بطل الرواية مثل ابنهم. إن (نوسترومو) هي أيضاً مثل رواية تولستوي من حيث أنها قصة مبنية بحرب الأفكار، وخاصة فكرة التصميم التاريخي مقابل الحرية الفردية. لكن بينما يكون التاريخ محكوماً بإرادات فردية في رواية (الحرب والسلام) نجد أن استقلالية الممثلين في (نوسترومو) عتَمَ عليها بقوة في التاريخ فلم يكن لهم إلا القليل من السلطان عليها، إنها قوة الفضة. وعلى العكس من رواية تولستوي فإن رواية كونراد حديثة من حيث أن منظورها التاريخي هو استهزائي وكثير أكثر من كونه بطولياً ومنصراً. ويمكن أن نتساءل عجباً هل كانت (نوسترومو) بحق أول كتابة لكونراد ضد الروايات الروسية التي كرهاها كما سيفعل ثانياً في روايته المعادية لديستوفسكي وهي رواية (تحت الأنظار الغربية). لقد أحببنا وكان عليه أن يتناقض مع الأدب الروسي بسبب الجنون المتزايد بالرواية الروسية في إنكلترا في ذلك الوقت، وهذا كان دائماً الأكثر إزعاجاً له بسبب أن المترجم الإنكليزي الرئيس لتلك الأعمال الروائية كانت كولستانس كارنيت زوجة صديقه إدوارد.

وكما أثبت جون هالفيرسون و"إيان وات"، وتبعاً لملاحظات من تعليق المؤلف، كان لدى كونراد إحساس بأن لديه قصة يجب أن يرويها قبل أخذ شرارته الأولى من قصة بخار إيطالي ذكي سرق مركباً مملوءاً بالفضة خارج شاطئ أمريكا الجنوبية (نوسترومو الأصلي، الصفحات ٤٩-٥٢). مع أن كلودن ليساج قد أثبت بشكل مقنع أن كونراد استخدم ذكرياته عن موانئ قرب مرسيليا بوصفها موقعاً لرواية (نوسترومو)، وتظهر أسبابه العديدة لوضع القصة في أمريكا اللاتينية جلية في رسائله إلى كاتينكهام كرايام منذ عام ١٨٩٨. حينها وفيما بعد، كتب كونراد إلى صديقه السكوتلندي الإسباني (الذي اكتشف بشكل كبير القارة) غاضباً بسبب نشوء إمبريالية الولايات المتحدة في الفلبين والبحر الكاريبي (رسائل، الجزء الثاني، ص ٦٠، والجزء الثالث، ص ١٠٢). ثمة تواريخ وسير ذاتية متنوعة لكاريبالدي أمدت كونراد بكثير من مواد الرواية عن الأوربيين في أمريكا اللاتينية، بينما زوده كاتينكهام كرايام بالوثائق عن التاريخ وشعوب البلدان، وقام كونراد بزيارة مكتبة لندن من أجل مواده (١). كانت (نوسترومو) الرواية

الأولى التي كتبها كونراد" من تجربته الشخصية الضحلة، والأولى التي كانت فيها قراءته النهمة دعامة الأساسية.

ومع (توسترومو) تحول كونراد" من ذكرياته بوصفه بحاراً في أرخبيل الملايو وأفريقيا إلى الكتابة عن نصف الكرة الغربي حيث كان هناك لعدة أسابيع عندما كان في السابعة عشرة والثامنة عشرة من عمره، يقوم بثلاث رحلات إلى الموانئ الكاريبية وفنزويلا في عام ١٨٧٥ و ١٨٧٦. وقد حررت حروب الاستقلال أغلب هذه المناطق من أسبانيا وتنجرت ثورات ما بعد الاستقلال حينما كان "كونراد" هناك. لقد ادعى مؤخراً أكثر من مرة بأنه ساعد زميلاً بحاراً كورسيكياً ("تومنيكي سيرفوني"، نموذج عن توسترومو) في حمل البنادق للقضية للتمرد في كولومبيا ("كان مارلي"، "القانوني وغير القانوني"، الصفحات ٩٢-١١١). وشجنت ذكريات الطفولة في أمريكا اللاتينية اهتمامه. باعتباره طفلاً ابن خمس سنوات فقد اطلع بالتاريخ الدرامي والاستغلال المأساوي لتلك القارة في كتاب هدية بعنوان [ملانكة الأرض، مجسدين بفضائلهم وأعمالهم العظيمة]. يتضمن الكتاب من بين الرجال والنساء الأقل شهرة حياة كولومبو والقديس التومينيكي "بارتولوم دي لاس كاساس" (١٤٧٤-١٥٦٦) الذي نسج يوميات كولومبو" وأضفى سنوات يكتب لإسبانيا من أمريكا اللاتينية، معترضاً على معاملة الإسبان للهنود. بينما كان يكتب (توسترومو) تذكر كونراد" روح "لاس كاساس" (رسائل، الجزء الثالث، ص ١٠٢).

العديد من القراء، وضمننا "تيري إيكلتون" و"إدوارد سعيد" و"فريدريك جيمسون" أفردوا موضوع الإمبريالية على أنه المركز الرئيسي في (توسترومو). ومع هذا فالإمبريالية هي قضية أقل بكثير من مسرحية الإيديولوجيات الثورية المتناقضة التي بدأت وقفزت من داخل الجمهورية الخيالية كوستكوانا. بينما تشير دراسة "م. سي. برادبروك" الكلاسيكية لكونراد" إلى أن "الثورة والثورة المضادة.... هما مركز الكتاب" [(جوزيف كونراد: العبقرية البولندية لإنكلترا)، ص ٤٥]. أخذ النقاد الحديثون بوضوح وجهات نظرهم من الرواية بأقل مما أخذوه من الماركسية التي انتشرت في الدوائر الرسمية منذ الستينات من القرن العشرين. إن الإمبريالية التي هي "فتح الأرض" بوسائل متعددة، كانت موضوع كونراد" الصريح في رواية (قلب الظلام). يقول "إدوارد سعيد" عن (توسترومو) إنه يرى فيها ما يسمى "بالجيروت الأبوي للإمبريالية" بصفتها موضوعاً للرواية، ووجهة

نظر "كونراد" في الرواية ("من خلال عيون غير المتكلمين بالإسبانية"، ص ٧٠). يركز "سعيد" على المشروع الإمبريالي بشكل إفرادي، ويقول إن "نوسترومو" تنتقده وتعيد إنتاجه، وبهذا يستهدف "كونراد" كثيراً بسهم سام. وبمجادلته بأن "كونراد" يركز على البيض في كوستكوانا ويفشل بالسماح للفعالية المحلية الفعلية، يسلك "سعيد" الطريق الذي جعله "سناو اتشيبي" مشهوراً في نقده لـ (قلب الظلام) عام ١٩٧٥. ومثل "اتشيبي" يحمل "سعيد" "كونراد" المسؤولية في أنه عندما يوجد شيء محلي للوصف يجعله "كونراد" قاسداً بشكل لا يمكن التعبير عنه، ومنحطاً ولا سبيل إلى إصلاحه. ("صورة أفريقيا"، ص ٧٢).

إذا عرفنا كلمة (محلي) بدقة فهذا يمكن أن يشير إلى هنود الرواية الذين ترى حياتهم فقيرة مثقلة مستغلة وهادئة تماماً كما كانت الحال تاريخياً في منطقتهم. ولكن هنود "كونراد" ليسوا فاسدين أو منحطين. وهناك عدد من شخصياته الهجينة يناسب هذا الوصف، وعلى كل حال، يوجد بينهم عدد من الرجال والنساء يستحقون الإعجاب، مثل "هيرنانديز" البطل، و"دون بيبي" وعائلات عمال المنجم الذين يشرف عليهم الإمبرياليان الوحيدان اللذان يشيران إليهم النقاد المحدثون هما المعمول الأمريكي البغيض "مولرويد" ومدير السكك الحديدية، "السيرجون" الذي لديه مخططات إمبريالية مكتشفة في البلاد. ومع هذا يشكل هذان الرجلان تهديداً من بعيد وهما ليسا شخصيتين رئيسيتين. إنهما، بحسب قراءتي، هامان بشكل رئيسي لكي يثبتوا مدى تورط الشخصيات الرئيسية مثل "تشارلز كولد" وزوجته في القوائد الأجنبية بالرغم من آمالهم الأصلية لوضع كوستكوانا على طريق ديمقراطي مملوء بالرفاهية ومستقل. ويقدّم "كولد" بإصرار على أنه كوستكواني محلي، وعائلته كانت تسكن المنطقة لأجيال متعددة. ليس له روابط أو اهتمامات في أقطار أخرى مع أنه اختار كأجداده امرأة إنكليزية تربت في إيطاليا زوجة له. ويوصفه ممثلاً رئيسياً في الرواية نراه ثوريا بنفس القدر الذي يتمتع به الإخوة "المونتيريون" الهجناء. إن هدفه من إعادة فتح منجم عائلة "كولد" للفضة هو تغيير تاريخ طويل من الأنظمة المتوحشة في بلده، وذلك باستخدام منجم الفضة الموروث ومقدراته بصفته مهندس مناجم لخلق الرفاهية والشروط الجيدة لحكومة جيدة.

إن الشخصيتين الأخريين الرئيسيتين في الرواية هما أيضاً من البيض وهما محليتان بنفس القدر مع أن "ديكود" المفرنس والبحار الإيطالي الشرقي "توسترومو" الذي مثله مثل "الكولديين" بريثان من المخططات الإمبريالية. و"هولرويد" باني الإمبريالية الأكثر خطورة لا يقوم بأية محاولة للسيطرة على المنجم خلال الرواية، ولكن "كولد" وزوجته قذر عليهما أن يبقيا وحيدين مع نهاية القصة، بينما كان اللصوص خارج (بيت الخزينة) المعرض للهجوم في سولاكو، ومن ضمنهم "هولرويد" يستعدون للقيام بضربة. وقد قامت الثورات حتى الآن في الرواية بسبب الطمع - كما في ثورة الأخوين "مونتيرو" - أو بالإيمان القائم على الفوائد المادية - كما حصل مع "الكولديين" ومع ذلك لم تستطع تأمين السلام العادل الذي يصبو إليه الشعب.

يبدأ "كونراد" (توسترومو) بقصة فولكلورية احتفظ بها الشعب حية في كوستوكوانا وهي قصة "بحارين جوالين - أمريكيين لكنهما قد يكونان من غير متكلمي الإسبانية"، وقد ألقنا هندية مقامراً وعديم الفائدة ليساعدهما على إيجاد الكنز المنحوس الذي يقع في جرف مهجور (توسترومو ص ٤). وعندما يوجد الكنز يسقط الرجلان الأبيضان العاقلان تحت سحر الكنز وقد قذر عليهما أن يراقباه إلى الأبد. والهندي البائس، الذي ذبرت زوجته بعض القذاسات لتقال على روحه، "كان من المحتمل أن يسمح له بالموت... مسيحياً لو أنه تظاهر واعتق" (ص ٥)، وتزوّد الخرافة العمل بإطار مجازي لأن هاجس الفضة تملك صاحبي الشخصيتين الرئيسيتين اللذين لا يتكلمان الإسبانية "كولد" و"توسترومو" (٢).

وكلّما تطورت الرواية نجد "كولد" وزوجته الجديدة "إمليا" يتحدثان الحظر الذي وضعه الأب ضد إعادة تشغيل المنجم ويزعيان ثروة "كولد" الموروثة لنفسهما لاستخدامهما في إنهاء سلسلة الثورات المضنية والثورات المضادة والفترات الفاصلة المربعة التي حكمت الأرض منذ أن طرد الفاتحون الإسبان منذ ثلاثة أو أربعة أجيال خلت. ويثبت في النهاية أن الثورة النبيلة التي يتصورها "كولد" يمكن أن تضيف إلى السلسلة المشؤومة ثورة أخرى حاملة النتيجة المتوقعة في نهاية الرواية وستأتي باسم الشعب وستكون أكبر من هجوم إمبريالي واحد وبلا رحمة كأبي هجوم إسباني.

تسير العديد من أعمال "كونراد" الجيدة منذ عام ١٩٠٣ فصاعداً معاني الثورة

في عصر الثورات الذي أرّخه "كونراد" بدءاً من القرن الثامن عشر في فرنسا. وتتضمن هذه الأعمال مقالته "الأوتوقراطية والحرب" التي كتبت بعد (نوسترومو) بقليل، والقصاص الأربع في: (مجموعة من ستة)، (العمل السري) و(تحت الأنظار الغربية). إذا أخذت هذه الأعمال معاً مضافة إلى (الإنقاذ) و(الطواف) و(القلق) فهذه الأعمال الرئيسية عن "الحرب والسلام والعمل" تظهر كم تشبه رؤية "كونراد" التاريخية ذلك الرأي الذي تعرضه "هنا أريندت" التي قالت عام ١٩٦٣: "إن الحرب والثورة ما يزالان يشكلان في عالمنا قضيتين سياسيتين رئيسيتين. لقد عايشا كل التدبيرات الإيديولوجية" - "مثل الرأسمالية والإمبريالية والاشتراكية والشيوعية التي... أضعفت الاتصال مع الواقعيات الرئيسية في عالمنا". وتبعاً لـ "أريندت"، لم تترك أي قضية ما عدا القضية الأكثر قدماً، وهي قضية الحرية مقابل الاستبداد. (عن الثورة، ص ١) ربما كانت "أريندت" تقرأ في كتب "كونراد".

(نوسترومو) الأولى في مجموعة متماسكة من القصص، أصبحت نصاً متوسطاً قيماً بين كل النصوص التي تلت. يبدو "كونراد" وكأنه يتظاهر بأن الثورات التي يركز عليها بالأعمال الأخيرة، والتي انتهت برواية (الطواف) و(قلق) يجب أن تقرأ و(نوسترومو) في البال. ودون التاريخ الغربي الذي ذكر هناك يضيع المرء خيطاً هاماً وهو يحاول، مثلاً، أن يفسر اعتراضه في تعليق المؤلف "في (سجل شخصي) ضد وصفه "بابن الثوري". يقول "كونراد": لا يوجد لقب يمكن أن يكون غير ملائم لرجل ذي إحساس قوي بالمسؤولية في منطقة الأفكار والعمل" مثل لقب والده. ويفكر أيضاً أن كلمة "ثوري" يمكن أن تطبق على الانتفاضات البلندية عام ١٨٣١ و ١٨٦٣ التي يسميها ثورات صافية ضد الهيمنة الأجنبية. "إن الروس أنفسهم سموها تمردات". ويستعيد الذاكرة مضيقاً أن والده لم يكن ثورياً بمعنى العمل لهدم أي مشروع شرعي سواء أكان اجتماعياً أم سياسياً. " (سجل شخصي، الصفحات - ٧١١).

هل هذا يعني أن "كونراد" قد احتقر كل الثوار؟ شاهد الكثيرون في عمله غموضاً ساحراً تجاه الثورة وضمناً رغبة مكبوتة لإدانة ارتباط والده بما يفسرونه على أنه ثورة عام ١٨٦٣ وهي ثورة مدمرة. وما يزال الآخرون، وضمناً أنا، يجادلون أن "كونراد" كان واضح الذهن في التمييز بين ثورة عنيفة لقلب حكومة

شرعية في بلد، مثل تلك التي حكمت بولندا قبل عام ١٧٩٢ وبين ثورات لطرد غزاة مثل الروس في بولندا بعد ١٧٩٢. على كل حال ليست الشرعية قضية (نوسترومو). وبشأن "كوسكونا" بلد "كونراد" الخيالي الواقعة في مكان ما على الساحل الغربي من أمريكا الجنوبية، فإن أي سؤال عن الشرعية قد طُعن طويلاً قبل أن تبدأ الرواية ولعله لم يوجد في التاريخ الغربي الذي توافر لـ "كونراد".

من المفترض أن يكون لدى القارئ كمية معتبرة من المعلومات التاريخية: فمن عام ١٤٩٢ فصاعداً كان هناك موجات مستمرة من المستعمرين الأوروبيين والإسبان الذين نقلوا بحراً إلى العالم الجديد ليستقروا وليقذف بهم في سلسلة من الثورات أثارها غالباً الأوروبيون، وكانت فيها هتافات الحشود غالباً: تخلصوا من الأجانب!.. "من يكون" الأجانب، باستهزاء مراوغ في (نوسترومو)، حيث أن كل واحد تقريباً ممن يمتلكون صوتاً في أي حكومة منذ أن ارتحل المحتلون الأولون يتحدر من الأوروبيين، أو يستلهم أفكاره بشكل رئيسي من أوروبا، وبهذا يمكن أن يدعى أجنبياً.

إن التمييز الطويل هو صفة مميزة في (نوسترومو). يسمي "كونراد" جمهوريته: "كوسكونا" بلا شك لأنها لا تعيد إلى الذكرة فقط مجيء الإسبان إلى الشاطئ بل الاسم الأول للأرض الذي أطلقه الأهلالي على كولومبو" عندما وصل إلى جزر "الأنديز" "The Indies" (يسميا الهندو "كواناتي"). كما كتب "كولومبو" لإسبانيا (كرينبلات"، (ممتلكات رائعة)، ص ٥٢). ومع أن الكثيرين قد شاهدوا "كوانا" وكأنها تشير فقط لكوانو، وهو غائط الطائر الذي يستخدم لصناعة المتفجرات، والذي استخدمه "كونراد" بشكل رمزي وكفو في (اللورد جم) فإن كلمة "كوانا" تشير إلى شجرة ورد أصفر شاطئية، تبدو مناسبة أكثر للساحل المعطر الذي وصف في (نوسترومو). إنها تبدو مقبولة أكثر لسكان البلد ولا سيما أن "كونراد" أراد للاسم أن يأخذ مصادقة بدائية.

تقر الرواية فعلياً ثورات أمريكا الجنوبية التي قامت ضد الغزاة الإسبان، وأوضحها تلك التي قادها "كاريبالدي" والتي عكسها "جورجيو فيولا" في مثاليته الغامضة. ينظر "فيولا" خلفاً إلى "الثورات الخيرية القديمة" (نوسترومو، ص XLIV) وقد وصفها "كونراد" فيما بعد في تعليق المؤلف عام ١٩١٩ بأنها تغاير ضمناً حروب "كاريبالدي" التحريرية ضد البلشفية المستعبدة الحديثة.

ومع أن ثورة "غيولا" الكاريبياني للعبور قد تمّ تذكّرها طويلاً في أول الرواية، فإنّ الثورة المنشئة للعمل الرئيسي هي ثورة "كولد". إن برنامجها بالتأكيد ليس إمبريالياً ولكن الأجانب سيطروا عليه كما يريد "بندريو مونيترو" السيء السمعة من أن نصق، وبهذا سبق آراء النقاد "باري" و"مسعود" و"جيمسون". إن "كولد" ليس "بريطانياً" كما يقول هؤلاء النقاد، لكنه أمريكي بحسب ما يقول "كونراد" (ص ٨٣) وكوستكواني من الجيل الثالث. في إعادة فتح منجم الفضة وبالاغتماد أساساً على "هولرويد" الكريه مضطراً وعلى "السيرجون" المغموّر، يخاطر "كولد" بالسماح بسقوط المنجم تحت السيطرة الأجنبية. على كل حال هو لم يسقط في الرواية وكان ما حصل عليه الأجانب الحقيقيون حصّة في أرباح المشروع الذي جلب الرفاهية إلى البلد. إن نية "هولرويد" متابعه وبعثه بحملة صليبية ليؤثر أمريكا اللاتينية بالشكل الأصفي من المسيحية" (ص ٨٠) هو بالتأكيد نوع من الإمبريالية الثقافية. ولكن هذا يُعرض من خلال الرواية على أنه احتمال وليس فعل. إن عمله الموسمي يعني بشكل مظلم مغفم معروف بأنّ علاقة "هولرويد" تعني أن يسيطر خطوة خطوة على كل جمهورية كوستكوانا القتل والمخزون والبرميل ولكنه بالحققة... لم يكن يسير مشروعا ضحماً هناك... وإنما كان يسير رجلاً" (ص ٨١).

يدفع اسم "هولرويد" المرء إلى التفكير بالصليب المقدس. إنه جناس صحفي لـ "هنري كابوت لودج" السيناتور الأمريكي الذي دعم بحماس التوسع الاقتصادي والثقافي في أمريكا اللاتينية بالإضافة إلى امتلاك الفيليين وكوبا، وقد كسب تعاطفاً شعبياً كبيراً عندما دعمه "ماكينيلى" و"روزفيلت" - بينما كان "كونراد" يكتب روايته. ولكن "هولرويد" و"السيرجون" هما شخصيتان ثانويتان وإحدى أشعث أقوال "هولرويد" في مجال تهديده لـ "كولد" هي أنّه "سيسقطه في الوقت المناسب" إذا سقط المنجم في أيدي معادية. وهذا يناسب "كولد" بشكل تام، لأنّه باتفاق كهذا "حافظ المنجم على هويته... وبقي معتمداً على نفسه وحده" (ص ٨٢).

لم يُجذب انتباهنا إلى أنواع جديدة من الإمبريالية فقط بل إلى السياسة الحقيقية التي يجب أن يتعامل "كولد" معها إذا كان لابد من تحقيق مثاليته الكريمة. إنه يرى بالتدرج أن ولوعه المرضي بالفضة، وإن لم يكن باع شيئاً لـ "هولرويد" أو أي أجنبي آخر، قد أصبح معدياً في كوستكوانا، مولداً هاجساً بأنّ الاقتصاد المعتمد على المنجم بغض عند الناس كبغضهم غزوة من الخارج. وثبتت رؤية "كولد"

المبكرة المثالية أنها نبؤية بعدة طرق لا يتبأ بها هو عندما يقول وهم مفعم بالآمل: إذا استطاعت الفوائد المادية مرة أن تحصل على قاعدة صامدة فإنها ستختلف شروطا مفيدة مطلوبة لأمانهم: ولهذا كسبك المال مبرر هنا في وجه فقدان القانون وفقدان النظام. إنه مبرر لأن الأمان الذي يحتاجه يجب أن يتم تقاسمه مع شعب مضطهد. إن عدالة أفضل ستأتي فيما بعد" (ص ٨٤).

ويضيف الراوي الذي يشاهد كل شيء أن "كولد" كان مستعداً للجوء إلى أسلحته وكان "كفواً" لأنه لم يكن لديه أو هام" (ص ٨٥). إن التقدير يحزننا أن لا نضع كل ثقنا في "ديكود" الذي يؤمن على العكس، بأن "كولد" يعيش في الأوهام (ص ٢٣٩). إن صوت الراوي وبسرعة متباعدة يقدم كل لحظة بركة الواقعي عن نوايا "كولد" الثورية التي تجدها "اميليا" غير المرتقة رائعة في البداية.

إن الأمل والمشروع في هذه الملحمة المعادية لتولستوي لن ينتهي بمأساة، وكل هذا وأكثر منه لأن محاولات "كولد" الشجاعة يمكن أن تحول حبهيم بعضهم بعضاً والناس المعتمدين عليهم إلى رماد وفساد.

ويلخص أخيراً الدكتور "مونيام" وهو ضمير الرواية الأخلاقي، فشل المشروع الذي زعم نجاحه: الفوائد المادية لها قانونها وعادتها وهي مؤسسة على المنفعة. إنها غير إنسانية ومن غير الاستقامة والقوة التي يمكن أن توجد فقط في المبدأ الأخلاقي. ويتبأ "مونيام" بأن مشروع "كولد" سيصبح ثقيلاً على الناس كثقل البربرية، والوحشية وسوء الحكم في السنوات السابقة (ص ٥١١): وهكذا تم في آخر الرواية توجيهنا لنبحث عن "المبدأ الأخلاقي" الذي يمكن أن يدعم مشروع "كولد" وهو المبدأ الذي يمكن أن يعفي الناس في كوستكوانا وضمناً "الكولديين" من عبوديتهم للمنجم.

من السهل أن نفقد هذا ولا سيما إذا قرأنا الرواية على أنها تقترح أن كل شيء سيكون على ما يرام لو أن الفوائد المالية قد حكمها العمال الوطنيون بشكل كامل. وإذا كانت الفوائد المادية تحت سيطرة الأجانب أو الآخرين، فإنها تعني فقدان الإيمان بأي قوة غير الثروة المادية التي تحكم الأمة. وكما قال كونراد "إن الفضة هي محور الأحداث المادية والأخلاقية في الرواية" (جيان أوبري)، محرر، "جوزيف كونراد: حياته ورسائله، الجزء الثاني، ص ٢٩٦).

وأفكار "كولد" أفكار إنكليزية في جادتها المنفعية مع أنه "أمريكي" بشكل واضح وسيطرته لم تتراخ في النهاية. وأكثر من ذلك وبنفس المعنى أصبحت سيطرة المنجم عليه كاملة في النهاية. إنه معروف بشكل عاطفي واستهزائي بأنه "إل روي" خليفة لـ"دون كارلوس الرابع" الإسباني الجيد. عندما تشير "اميليا" إلى بلاد زوجها بالقول: "بلدك" - فإنها تشير بذلك دائماً إلى كوستكوانا (ص ٨٦). ويناسب وصف الراوي "هاري" عم "كولد"، "كولد" نفسه: "كان من البلد وقد أحبه ولكنه بقي بشكل أساسي رجلاً إنكليزياً بأفكاره... لقد ناصر النظام الاجتماعي بدافع الحب الصافي للحرية العقلانية بدافع كراهيته للاضطهاد." (ص ٦٤ أضيف التأكيذ). هذه هي الأفكار التي تقوّي تصميمه على أن يتّور كوستكوانا.

يعطي "كولد" دفْعاً حالياً لثورة رئيسية أخرى وهي ثورة "المونتيريين" وهي ثورة وطنية أيضاً وملوّنة بالأفكار الأوربية مع أن أولئك الذين ولدوا في كوستكوانا قد أشعلوها. إنّ هذه الانتفاضة توحى بفصول الرواية الأكثر لمعناً: محاولة "ديكود" إنقاذ فضة المنجم، أخذ سفينة مملوءة بالفضة ليلاً إلى "خليج بلاسيدو" Golfo Placido بمساعدة توسترومو. وتصادم السفينة مع إحدى سفن العصيان المسلح، ودفن الفضة في جزيرة لتؤخذ ثانية أو لتسرقها فيما بعد توسترومو، وبأس "ديكود" الذي قاده إلى الانتحار وخداع "المونتيريين" على يد "الدكتور مونيام" الذي أفععهم، مع أنه يعتقد أن الفضة قد ضاعت، بأنهم يمكن أن يجدوها في مكان ما في الخليج وبذلك كسب الوقت لمؤيدي "كولد" ليعيدوا السيطرة على سولاكو. ويشك المرء بعكس ثورة "كولد" أن الثورات الناشئة والثورات الماركسية التي تحدث في نهاية الرواية والتي بشرت "المجتمعات السرية" والمصور الأشقر الشاحب بها، يجب أن تكون تحت سيطرة الأجانب والنظريات الأجنبية. إنّ كلمات "تيريسا فيولا" وهي على فراش الموت تنطبق على الكثيرين وعليها نفسها: "إنّ ثورتهم... تبدو، يا جيان باتيسا" أنها قد قتلتي أخيراً... إنّ هذه قد قتلتي" قاصدة ثورة "المونتيريين" (ص ٢٥٣).

قراءات عدة لرواية (توسترومو) ونقاد مثل "سيدرك واتس" يقتنعون المرء بأن هناك ثورة أخرى تشير إليها في نهاية الرواية وقد أغفلت. إنّ الرواية مبنية على خمس أيديولوجيات للثورة: ثورة "كولد" وثورة "جورجيو فيولا" وثورة "المونتيريين"

وثورة الماركسيين" وثورة نفسية تحصل داخل "توسترومو" نفسه، والتي تستدعي انتباهاً أكثر مما تلتقت. إن تقلبات الوقت المربكة غالباً والأكثر نقاشاً في الرواية تساعد في المجاورة بين الحركات المستقبلية والحاضرة والماضية لتشكل نموذجاً مركباً، وغالباً ملصقة حديثة إذا ركز المرء، كما يجب أن يفعل، على ما يحدث للأفكار أكثر من الأشخاص. وبالعودة للترتيب الزمني فلن الثورات الخمس تساعد في وصف الاضطرابات المتضاربة والفراغ الذي وُجد في الحكاية من قبل نقاد بدءاً من "ليفز" و"سعيد" وحتى "جيمسون" (٣). إن آثاراً كهذه هي غير كريمة إذا ما ركزنا الاهتمام على التغييرات العقلية في "توسترومو" نفسه، ومن خلاله على الثورة المفعمّة بالأمل والتي ما تزال مستمرة عندما تنتهي الرواية. هذه الثورة النفسية التي تبرز مكان "توسترومو" كبطل شرفي، تغيره من أداة فقط للفوائد المنجمية إلى "رجل الشعب الناشط ذاتياً... إلى قوة ضمن الشعب" الذي (كما يخبرنا تعليق المؤلف) يصبح مؤخراتصيراً غامضاً للحركة الثورية الجديدة" (الصفحات XLIV-XLVI). إن التغييرات الداخلية التي تحرره من الفوائد المادية وتحرر الآخرين من خلاله، يمكن أن تجلب في الختام السماء الصافية التي ذكرت في صفحة عنوان الرواية- "إن سماء" ممطرة كهذه لا يمكن أن تجلو دون عاصفة." إن هذا الجلاء هو بالطبع مثل العاصفة القادمة قبله، ستظهر بعد نهاية الرواية وهذا يترك للقارئ ليتخيله.

بشكل مبني، فإن ثورة كوند والمنجم الذي تعتمد عليه في حبكة الرواية الرئيسية يخلق امبراطورية صغيرة جداً داخل الامبراطورية "Imperium in Imperio" (ص ١٣٥) امبراطورية على موديل (السيفيتاس civitas) الروماني ذاك الذي طور من قبل مواطني القطر أنفسهم أكثر من كونه تحت سيطرة الغزاة الأجانب. إن الرابط الاستهزائي مع التاريخ الإيطالي كان بوضوح جزءاً من مخطط كونراد" الأولى للرواية، لأنه في أيار عام ١٩٠٣، وعندما كان قد قطع خمسة أشهر في كتابتها، أخبر "كاثينكهام كرايام": "إنني أضعها في جمهورية دعوتها كوستوكوا. إنها على الأغلب معنية بالإيطاليين". (رسائل، الجزء الثالث، ص ٣٤).

كان هناك أسباب قوية لوضع روايته الأولى عن الثورة في نصف الكرة الغربي. ربما كانت وجهة نظره أولاً كانت اكتشاف العالم الجديد وتطويره، وحتى قبل وجود الولايات المتحدة، وهذا قد مهّد لمسرح الثورات السياسية الأولى في أوروبا. يشير "كونراد" لهذا في مقالته الجغرافيا وبعض المكتشفين" (١٩٢٤) عندما

كتب أن "اكتشاف أمريكا كان فرصة الانفجار العظيم لوحشية طائشة وجشع معروف للتاريخ" ("المقالات الأخيرة"، ص ٣). وحسب رأيه فإن أغلب المستكشفين بعد "كولومبو" قد حرصوا بروح التملك، وفكرة الربح بشكل ما، ورغبة التجارة أو رغبة السرقة، تحت غطاء كلمات حلوة (ص ١٠).

إن مطاردة هذا النهم العالمي الجديد قد مهدت الطريق فيما بعد في التاريخ لفتح أفريقيا، والذي يدعوه "كونراد" في هذه المقالة "أحقر تدافع للسرقة شوه تاريخ الضمير الإنساني" (ص ١٧).

وضعت (نوسترومو) في المشهد الرئيسي حيث، تبعاً لـ "كونراد"، بدأ (التاريخ) ليصبح أكثر تشويهاً، وكما يحدث في رواية (تحت الأتظار الغربية) حيث - يحلم "رازوموف" بالبداية بكتابة تاريخ روسيا، فإن التاريخ هو شيء يمكن أن يكتب بشكل جيد أوسىء. يتحدث "كونراد" عن التاريخ وعن "الضمير الإنساني" على أنهما يتقبلان التشكيل والتوجيه الواعي. إذا كانت القصة في (نوسترومو) تمثل "البداية الرئيسية" لفترة، كما يوافق "الدوارد سعيد" ("بدايات"، ص ١١٧)، فإننا نعلم من كتاب "هنا أريندت" وهو بعنوان (على الثورة) أن بداية الثورات ومحرضها، إذا صح التعبير، كان اكتشاف العالم الجديد وثرواته (ص ١٥).

هذه ليست مغالاة. توضح "أريندت" أن نصف الكرة الغربي جعل للمرة الأولى فكرة المجتمع "اليوتوبي" الذي يتخلص من الفقر ممكنة. ليس هذا فقط فالهزات السياسية لم تحصل قبل ذلك. لقد فهم "أرسطو" المحرضات الاقتصادية التي كانت تحرض القلب العنيف للحكومة من قبل الأغنياء وتأسيس أوليغارشية [وفيما بعد] قلب الحكومة من قبل الفقراء وتأسيس ديمقراطية" ("أريندت"، (على للثورة)، ص ١٤). وحسب رأيه فإنه لا يوجد أي كاتب وحتى بعد "كولومبو". وقد شك في أن الفقر كان ملازماً للحالة الإنسانية. "وكما تشرح مثالة، فإن الفكرة اليوتوبية القائلة بأن "الحياة على الأرض يمكن أن تبارك بوفرة بدلاً من أن تلعن بقلة... كانت أمريكية الأصل، وقد نمت مباشرة من التجربة الاستعمارية الأمريكية". وبدأت عهد الثورات بالمعنى الحديث: لقد وضع "المسرح عندما اعتقدت لوك" أولاً - ومن المحتمل تحت تأثير الظروف المزدهرة للمستعمرات في العالم الجديد - و"آدم سمث" ثانياً بأن الكدح والعمل، بعيداً عن كونهما من ملحقات الفقر... فهما، على العكس،

مصدر الثروة" ("على الثورة"، ص ١٥). إن نظرية العمل للقيمة، كانت موجودة في عقول ريكاردو وماركس.

يأتي تشارلز كولد* بشكل طبيعي بمشروعه الثوري لكونه ابن "الكولديين الأجداد" في أمريكا الجنوبية: "المحررين، المستكشفين، زارعي القهوة، تجار وثور" (ص ٤٨). إن وصفه للتغيير السياسي يناسب وصف "أريندت" لكل الثورات الحقيقية- "مقيدة بشكل لاخلاص منه بفكرة أن مسيرة التاريخ تبدأ فجأة بشكل جديد... [أن] قصة لم تُعرف أو تخبر من قبل، هي على وشك أن تُنشر" ("على الثورة"، ص ٢١) يحاول كولد*، وتقريباً يحاول أن يتم في حياة واحدة، ثورات على مدى قرون من الإقطاع إلى الرأسمالية الليبرالية وبعدها تأسيس المملكة الأمنة التي يحلم بها. إن بداية اعتماد كولد* على ممولين مثل هولرويد* يمكن أن يدخل القوى الإمبريالية إلى كوستكوئا، ولكن هولرويد* يتحدث مع رأسماليين أجانب عدة عندما يعلن أنه "سيفي" فقط ما دام كولد* قد حفظ النظام والسيطرة على الوضع. ويُعد الممول أن يخفّي عن المكان إذا حدثت ثورة أخرى، وبهذه الحالة، بالطبع، فإن السكك الحديدية التي يمتلكها السيرجون* سيُسْطَلَى عليها. يتمنى هولرويد* و"السيرجون" أن يروا القارة متحولة تحت تأثيرهم- البروتستانت والأمريكيين الشماليين في حالة هولرويد*، والتكنولوجي والبريطاني في حالة السيرجون*- خلال حصاد الأرباح هناك.

سيدعم كولد* سياسياً فقط السكان المحليين و"البلانكيين" المعتدلين. إن أعظم تهديد لهذا الأمن الرأسمالي عدا العدالة التي يعتقد بأنها ستأتي لاحقاً، هي ثورة نظام الجنرال مونتيرو* العسكري. إن هذا الخطر يشجع على إعلان سولاكو بالاستقلال من الأرض الرئيسية المتفجرة، وهذا مخطط خطط له قبل ديكود* وتطور إلى حكومة منفصلة تنمو من حركة كولد* الأصلية.

يوضح هانت هاوكنز* اعتماد كولد* على (البرجوازية الوطنية) ويناقش الثورة المونتيرية* على أنها دليل على فهم كونراد* الكامل للحركات العنيفة في أمريكا اللاتينية وأفريقيا. مستشهداً بشكل واسع بالفيلسوف السياسي والمحلل النفسي فرانتر فانون*، يرى هاوكنز* أن فشل برجوازية كولد* الوطنية يفتح الأبواب أمام انقلاب يقوم به الجيش وهو الذي أشعل مَقْتاً شعبياً ضد الحكومة الدستورية نتيجة لتحالفها مع فوائد المال الأجنبي وعدم قدرتها تحسين الأوضاع

المعيشية... موقف الجيش تجاه الغرب هو موقف مصاب بالفصام كما يوضح ذلك "قانون". من جهة أولى، فإن الجيش وطني يكره التدخل الأجنبي، وبناءً عليه فهو يرفض الاعتراف بالديون الأجنبية. ومن جهة أخرى فإن الجيش يتوق إلى رأس المال والأدوات المعدنية التي يمكن أن يزود بها الأجانب. وعادة فإن فوائد المال، مثل "كولد" وفضته، تتجح في شراء الجيش الذي ينزلق في الفساد ويعتمد أكثر وأكثر على القوة الوحشية. يموت بعدها الديكتاتور أو يصبح غير فاعل فيستبدل به ديكتاتور آخر أو نتيجة إصرار أمم [العالم الأول] يستبدل به البرجوازية الوطنية التي يفترض أن ترتب الاقتصاد. يرى "هاوكنز" أن هذا الوصف يناسب تماماً الثورة "المونثيرية" التي ألهمت من قبل ثورة "كولد".

ولكن الأهم هي الثورة الثالثة التي عولجت في الرواية. إن أيديولوجية الثورة لدى "جورجيو فيولا" أعطيت المكان الأول في حبكة "كونراد"، مميزة عن تسلسل الأحداث. ومع تاريخ "فيولا" في الفصل الثالث والرابع، أعطانا المؤلف وجهة نظر ممحنة بشكل عميق، بعد الوصف النشط لمشهد الساحل ونظرة مختصرة على الأحداث القادمة. (وكمقدمة لقصة "فيولا"، يقدم "كونراد" النقطة الأخيرة من الرواية عن الإدراك المتأخر المرح بشكل غير عقلاني للكاتبين "مينشيل" الذي يتذكر كل أحداث الرواية العنيفة كتوراة غير معروفة بها وغير مميزة وماضية وبين الثورة والثورة كانت تلعب العصابة في الحديقة). وبالرغم من أن "جيمسون" يدعو قصة "فيولا" العجوز على أنها... غير ضرورية أبداً ("عدم الوعي السياسي"، ص ٢٧٣)، فإن التقديم المبكر لاعتقادات "فيولا" هو على العكس حاسم لفهم عقليات "المونثيريين" و"الكولديين".

إن قصة "فيولا" وكونها أول تفحص جذي للعقل الثوري، ضرورية لإعادة تذكر الثورات العظيمة في أمريكا الجنوبية التي نشأت من أجل التحرر من إسبانيا بين ١٨٢٠ - ١٨٦٥. هذه الثورات الأولى، وعلى عكس ثورة كولد، بدأت دون الاعتماد على "القوائد المادية". أتى "فيولا" من إيطاليا مع بطله "كاريبالدي" الصياد من أجل قضية الحرية في أمريكا ليساعد المواطنين مثل مجموعة الزوج "الذين ماتوا أبطالاً في حصار مونتيفيديو" (ص ٣٠).

إن رجالاً مثل "كاريبالدي" و"فيولا" حملوا أسلحتهم من أجل أفكار وليس من

أجل مكاسب مادية. والآن ينس رجل عجوز نتيجة فشل "كاريبالدي" في إيطاليا من تحرير الفقراء من تسلط (الملوك والوزراء). يستعيد "فيولا" بعض الأمل بإيجاد "إميليا كولد" وبشكل واضح بوجود زوجها الذي يعيش الوعود التي قاتل هو من أجلها. تعزو هنا "آريندت" المسائل الثورية عند "فيولا" و"إميليا" إلى الثورة الفرنسية التي ظهر من خلالها لأول مرة إلى الساحة العامة الجماهير المقهورة التي "خبئت في الظلام والعار". (ص ٤١). وخلال رحلة "إميليا كولد" التي دامت شهرين في القطر، وبينما كان زوجها يفتش عن العمال من أجل المنجم حثت على العمل المستمر بسبب فقر البلاد الواضح. لقد أخبرنا بأنها، برغم ثقافتها الإيطالية والسنوات التي أمضتها وهي تدرس الفلاحين هناك، قد أصبحت بسرعة مواطنة "كوستكونانية" (ص ٨٩). إن "وقتها الثوري" مثل وقت "فيولا" سابقاً، قد ألهم "بنكران الذات.... والإخلاص لفكرة خيرية واسعة" وتنوع من الازدراء الصارم لكل المنافع الشخصية" (المصفحتان ٣١ و ٤٦).

نحن بحاجة إلى تذكر القرابة الثقافية بين ثورات "كاريبالدي" وبين مفهوم "إميليا كولد" لثورة زوجها التي اعتقدت بأنها ستجلب القانون والنقطة الجيدة والنظام وأمان يتم تقاسمه مع الشعب المتهور في كوستكونا (ص ٨٤). إنها مبتهجة ومكرسة نفسها، مثل "كاريبالدي" لبداية جديدة في البناء الاجتماعي، حيث أنها تعمل من أجل التغيير الاجتماعي في سولاكو، خلال رحلتها إلى داخل البلاد غير متأثرة بالقشرة الأوروبية الخفيفة الحاضرة في مدن الساحل، ترى الناس يعانون وهم صامتون ينتظرون المستقبل بجمود محزن من الصبر" (ص ٨٨). ذلك المستقبل هو نفسه الذي جاءت هي وزوجها لتأمينه في كوستكونا، وفيما بعد- وحتى عندما ينست مثل "جورجيو" من أمالهم العريضة بالثورة- فهي ظلت تعمل، وحسب قولها، فالحاضر سوف يتضمن الاعتناء بالماضي والمستقبل في كل لحظة تمر" (ص ٥٢١). إنها لا تكفل الاتهام بأن دراسة "أرفينك هاو" الجميلة القديمة لكونراد جاءت ضد (نوسترومو) لأنها هي تمثل فقط تراجع "كونزاد" غير السياسي "إلى مكان الحنان الخاص" ("السياسة والرواية"، ص ٢٣).

إن رؤية السيدة "كولد" هي ميزة مبدئية خالية من الغموض من ميزات مخطط "كولد" وهي تأخذ بشكل متكرر عملاً سياسياً. إنها تساند "ديكود" الذي يتق بها وحدها، وذلك بالمساعدة على فصل سولاكو من أمة فاسدة. إنها الأولى التي

■ رواية "توسترومو" ■

اعترفت بقيمة المنبؤ "هيرنانديز" الذي جلب بعدها لمساعدة ثورة "كولد" المضادة ونُصّب بعدها وزيراً للحرب. وأخيراً وبإلهام فعاليات "الدكتور مونيام"، عملت آخر المعجزات لإنقاذ الجمهورية الجديدة. إن العبارة الأصلية لـ "توسترومو" (وكما تثبت البراهين أعطت نوعاً من المركزية للسيدة كولد) ولـ "أنتونيا أفيلانوس" وللأختين "ليندا و جيزيلي فيولا" وكلهن نساء عاطفيات لم يستطع جبهن أن ينقذ لا الرجال الذين يحببنهم (في حالة اميليا وأنتونيا) ولا القضايا الرائعة التي كرسن أنفسهن لها: إن عبارة مأخوذة من (أنشودة الموسيقى الأخير) لـ "سكت" هي باستهزاء "الحب يحكم المحكمة والمعسكر والبستان." (القسم الثالث، المقطع الشعري الثاني) (٤). ما يبقى في الرواية دون استهزاء هو الرأي الذي أعطاه عام ١٩٣٩ الكاتب "ي. م. فورستر" وهو أنه فقط عندما يمكن للأدب الخاصة أن تنقل إلى المسائل العامة، فإن الديمقراطية ستربح تشجيعاً ثالثاً. ("ما أؤمن به"، ص ١٨).

لقد حذا "هاو" حذو "ماكس وبيبر" نحو الخوف مع بعض العدل حيث أن العواطف الإصلاحية الحديثة في القرن الأخير قد تنسحب من المجالات العامة إلى الخاصة للفرد والعائلة، كما يبدو أن "كونراد" و "توسترومو" يفعلان. إن قراءة "الوارد سعيد" لقصة "السيدة كولد" هي مشابهة لقول "هاو" إنه بالرغم من أن "السيدة كولد" هي الوحيدة التي تعرف ما هي "سولاكو"، فإن عملها في رفض السماع عن مكان الفضة المخبأة هو عمل باطل بمقاييس السياسة الحديثة ("بدايات"، الصفحتان ١٠٨ و ١٠٩). وبالتأكيد فإن مقاييس السياسة الحديثة هي ما تسعى الرواية إلى التبرؤ منه، ومن المحتمل أن تأثير السيدة "كولد" العظيم سيكون على القارئ، نراها بنفس الطريقة التي يراها فيها "توسترومو". على أنها الوحيدة المؤهلة لإطلاق التأثير الشرير للفضة. ولو أنها قبلت اعتراف "توسترومو" - الآن فقط، إذا دعي بشكل متناقض بكنيته الصحيحة "فيدانزا" - عن مكان الفضة، لكانت صاحبة الشرف بإعلام الآخرين (٥). إن "كاباتز" الخرافي يتوقع منها بوضوح أن تفعل ذلك، وسيكون بذلك قد حرر نفسه من المسؤولية بالذنب، لأنه يتق بالكمة الشعبية القائلة إن "المسيحي يجب أن يتطهر ليعتق" (ص ٥).

إنه لم يقبدها بالسرية كما يقيد الاعتراف للكهنة لأنه يتبع "فيولا" باحتقار الكهنة. ولكنها ترفض أن تعرف أين دفنت الفضة لأن معرفة وجودها ستشوه

سمعة "كولد" بالإضافة إلى سمعة اللص. إن الأمل بالثورة كان يعتمد على أمان الفضة (غير الفاسدة) (ص ٣٠٠) وانتصار "كولد" اعتمد على خديعة "الدكتور مونيام" بأن الفضة قد أغرقت. بالتخلص من الفضة، فإن "إميليا" أخذت على عاتقها مرة أخرى مسؤولية عامة. إنها ومرة بعد مرة تعطي نموذجاً للعمل يعتمد على "الاعتناء بالماضي والمستقبل" في اللحظة الحاضرة، وهذا اهتمام رئيسي في برنامج "كونراد" السياسي.

إن تصميم الرواية مبني بعناية فائقة. لا يوجد أي مشهد من المشاهد المتأخرة ابتداءً بمحاولة اعتراف "فيدانزا" وانتهاءً بصرخة "ليندا فيولا" المملوءة بالنعذاب عندما تسمع بموته، يمكن أن يستغنى عنه كما قال بعض القراء.

إن هذه الأحداث الحاسمة تساعد في التركيز على الثورة الخامسة والأخيرة التي تحدثت في عقل "توسترومو". إن تحوله الداخلي يعتمد على ذلك الجلاء النهائي للسماء المقترح في العبارة الأولى للرواية. إن "فيدانزا" الذي يموت قد أرجع خلفاً إلى مراجعته برفض "السيدة كولد" ولكنه يجد حالاً طريقة أكثر تأثيراً بالتخلي عن الفضة، لأن وعيه بإتمام النموذج المتفكر من الحكاية الفلكلورية يكرهه على فعل ذلك (صفحات ٢٥٥، ٢٥٨ - ٢٦٠، ٢٦٣، ٢٦٤).

إن "الكابيتان دي كاركالور" كان عضواً في المجتمعات السرية وعندما يكون مستلقياً على فراش الموت مصاباً - بالخطأ - بطلق ناري من "فيولا"، والذي لم يخطئ في الاعتقاد بأنه يقتل لصاً، فإن المصور الماركسي يجابه "فيدانزا" وهذا المصور يمثل ثورة فعلية أخرى، وهي الرابعة بالترتيب بعد ثورة "فيولا" وثورة "كولد" وثورة "المونتييرين" والتي ظهرت بينما كان (رجل الشعب) يجمع ثروته ببطء. ولكن "جيان باتيستا فيدانزا" كان يتغير منذ مغامرته المميّنة لإنقاذ الفضة وهو لم يبق مستعداً لخدمة أوامر الآخرين. لقد تذكر إهانة "تيريسا فيولا" وهي على فراش الموت بأنه قد باع نفسه من أجل لاشيء للناس الأغنياء المستغلين وقد امتلك الثروة اللعينة كأجر له. إنه لم يبق يُنادي بـ "توسترومو" - "رجلنا"، امتلاك فقط للفوائد المادية" - إلا من قبل "الكابتن ميتشل" البليد. وعندما يستجوبه المصور الماركسي بقسوة عن معلومات عن المؤامرات الرأسمالية، يتذكر الماركسي اتهام "فيدانزا" أن الدكتور مونيام هو أسوأ مزدبر للفقراء - وللناس (ص ٥١٨) وهذا مبني على خيانة الدكتور الظاهرة لـ "هيرسج" وموافقة اللاحقة

للتضحية بـ"فيدانزا" نفسه من أجل سلامة السيدة كولد"، وهكذا يرغب الماركسي أن يضع اسم الدكتور على القائمة السوداء، ذلك الرجل من بين الأغنياء الذي ليس له أي أيديولوجية ثورية وهو ليس "عدواً رأسالياً للشعب" كما يسميه الماركسي (ص ٥٦٣). هذه الرواية المملوءة بالأفكار تتوقف أخيراً على استجابة "فيدانزا" في آخر مشهد مشحون سياسياً.

وصلنا إلى نتيجة حتى الآن مفادها أن "فيدانزا" تنقصه الإيديولوجية ما عدا الشخصية المنهمكة بشؤونه الذاتية وملازمته الغريزية مع الناس، أي مع أولئك الكثيرين الذين لا يتمتعون بميزات في قسمي الكرة الأرضية. وفي مشهد المشفى قرب النهاية، يصبح "فيدانزا" رجلاً مختلفاً في وجه الموت، ونلاحظ أنه يصنع قضية عامة مع "ميليا كولد" في إطار أيديولوجية الثورة التي كانت تجمع القوة منذ القصول الأولى مركزة على "جورجيو فيولا". يقدم الماركسي له فرصة لكي يسلم القضية للثورة القوية التي تحشد قواها ضد الرأسماليين الذين استخدموا "الكاباتاز" كاستخدام أي شيء آخر ولعبوا بحياته على أنها تافهة. إن القوة للكثيرة لاستجابته تعتمد على تغيرات في مرحلة الوعي عنده وهذه التغيرات تبقى دون أن يعبر عنها.

نحن نتذكر القوة المناجئة من كونه (حيواناً) غير مفكر إلى الاعتراف بالقيمة الكاملة لعمله، بعد إنقاذ القضية والسباحة إلى الشاطئ والاستيقاظ... كحيوان متوحش "اكتشف الرجل" في نفسه (ص ٤١٢). إن مجاز الراوي هنا قد ربط إيقاظاً إلى الرجولة كهذه مع تأثير "السيدة كولد" التي كانت قادرة على تقدير القيمة العظيمة للناس وعلى رؤية الرجل تحت ثقل المسؤولية الصامتة الحزينة" (ص ٨٩) وفي ولادته من البحر، جسّد "فيدانزا" القدوم إلى الوعي في قائد العمل الذي يستخلص ما قد فشل مستخدموه أن يروه: اعتمادهم على العمال مثله من أجل رفاهيتهم بدلاً من اعتماده عليهم. لقد برز "الكاباتاز" من البحر ليبدأ رحلته العقلية من كونه رجلاً تابعاً - حسب تعبير "فرانتز فانون" - إلى أن يصبح سيد نفسه، التحول الذي لا بد منه والذي دونه يستحيل أن تقوم ثورة حقيقية. (باتجاه الثورة الأفريقية، ص ٣٥).

وبمساعدة السيدة كولد يقوم الآن "الكاباتاز" بقفزة أخرى في ثورته العقلية، بالحكم بالفعل، وكما فعلت تماماً، ليتبرأ من أي ثورة تربط توقعاتها بالعائدات الاقتصادية. إن رفضه أن يصبح حجر شطرنج في مؤامرة أخرى يعني أن "فيدانزا"

أعطى إشارة صامته للمقاومة. وبهذا يصبح على قدم المساواة مع "كولد" الصامت الآن الذي يعني أنه أصبح عبداً للقصة (٦). وفي تعليق المؤلف "كونراد" أن "الكابيتانز" قد "حرر مؤخرًا من أعباء... الثروة". ويمكن لنا أن نختم منطقياً بأن عمله الأخير في التحدث، في رمي "تظرة احتقار استهزائي محير" على الماركسي، قد حرره بالمعنى الأرضي قبل أن يفعل الموت الباقي (٧).

وبالطبع فهذا يمكن أن يثبت فقط أن "جيان باتيستا" اسم يعني "البشير" لقراء الإنجيل، وقد أحدث ثورة فقط في تفكيره. عندما يسميه "كونراد" نصير الحركة الثورية الجديدة في تعليق المؤلف (ص. XLVI) يبدو صحيحاً أن ندعو هذه الثورة الثورة الخامسة والأكثر أهمية في الرواية، إنها النمو الذي لا يمكن تجنبه لمشاهدته الثورات الخيرية (المجردة) القديمة من أجل الاستقلال، مجسدة بذاكرة "قيولا" وبعدها الثورة الليبرالية الرأسمالية بقيادة "الكولدين" والتي أوحى بها يسمى الثورة الديمقراطية للمونتيريين" والتي فشلت، وأخيراً بداية الثورة الماركسية العالمية. إن الدعم في قراءة آخر عمل "فيدانزا" كعمل تضامن مع الثورة الأخرى غير الشيوعية يمكن أن يوجد في الكثير من تصريحاته في مكان آخر، مثلاً في مقالة "الأوتوقراطية والحرب"، ورواية "تحت الأنظار الغربية" ورواية الطواف.

إن "بيرون" العجوز في رواية (الطواف) هو "رجل الشعب" مثل "فيدانزا" ومثله فعنده أزداء كبير للحركات السياسية التي تتحكم بالعالم الثوري حوله. ومثل "فيدانزا" أيضاً إن "بيرون" العجوز يتحرك من موقف عدم الاكتراث السياسي إلى الموت بإيماءة التحدي، وهي عمل اقتناع شخصي وسياسي (٨). وبشكل متشابه إن أوضح صوت عن الثورات في (تحت الأنظار الغربية) يبدو أنه صوت "تاليا هالدين" التي تنتقد بحدة الإنكليز ومن المحتمل "الثورة الممجدة" Glorious Revolution عام ١٩٨٨، على أرضية صحيحة يجسدها العديد من المؤرخين الإنكليز. إنها نقول إن الإنكليز يكرهون الثورة وهم أمة عملت صفقة مع القدر... حرية أكثر مقابل عملة صعبة" (ص ١٣٤).

إن هذه هي الصفقة التي يعقدها "شارلز كولد" في (نوسترومو). وبالرغم من أن "تاليا هالدين" تبدو لأستاذها الإنكليزي غير المتخيل يوتوبية إلى حد غير عقلائي، فإن أفكارها السياسية تعطى وبشكل عجيب نفس صدق كلمات "كونراد" في "الأوتوقراطية والحرب".

لإن إلقاء لوم عنف الحروب الحديثة هنا على الأمم التي تعتمد من أجل عيشها على النجاح التجاري وعلى عمل من أنواع عدائية، وإن "كونراد" يكتب "معبراً بنفس طريقة" تاليا هالدين: "لإن النصر النهائي للاتسجام والعدالة يبقى... غير مفهوم" لأنه لم تخل الغاية من أجل بنائه (الصفحتان ٨٤ و ١٠٧). "لإن السلام الحقيقي في العالم... سيبنى على أسس أقل زوالاً من أسس الفوائد المادية" (ص ١٠٧). وفي هذه المقالة يحدث على أن العمل السياسي يجب أن يكون مبنياً على "الغريزة البناءة للناس" وعلى "الضمير التجمعي" وعلى ما يتم إنجازه من المبدأ الأخلاقي" (الصفحتان ٩١ و ١١١) ومثل وصفت "الدكتور مونيام".

يذهب "فريدريك جيمسون" بعيداً خلف "إيرفك هاو" ولكن بنفس الاتجاه ليجد أن بصيرة "كونراد" السياسية في (نوسترومو) وفي كل أعماله تستبدل بالرومانس والحلم بشؤون الحياة الحقيقية، وهذا ما يسمى كيف يمكن أن نكسب عيشنا. وحتى في إعطائه شكلاً مثالياً لحياة السفينة والتي قد يظن المرء أن لها علاقة مع كسب المرء للقيمة عيشه، يجد "جيمسون" أن "كونراد" يهرب في عالم خيالي خالٍ من الواقعية المادية (الصفحتان ٢١٣ و ٢١٤). وخلف هجمات غير المعتدلة على "كونراد" والتي تشبه تماماً هجمات "سعيد"، يبدو "جيمسون" أنه يفترض يوتوبيا خاصة به، يوتوبيا ماركسية حيث تنمو الحيوانات المشبعة جسدياً دون أوهام تخص الحاجات غير الجسدية. وهذا يبدو عالماً خيالياً كأني عالم بينيه "كونراد" وبالتأكيد في عالم واقعي في (نوسترومو).

في هذه الرواية، نحن نتتبع نمو عقل البطل الذي أعطى اسمه عنواناً للرواية من رؤية نفسه انعكاساً فقط في عيون الآخرين إلى شخصية، وكما يقول قانون الذكي: "إن تحرير الشخص لا يتبع تحرير الأمة. إن تحرير الأمة الأصلي يوجد على الدرجة الدقيقة التي نحوها بدأ الشخص بشكل معكوس طريق تحرره" (باتجاه الثورة الأفريقية، ص ١٠٣).

إن المفكرين السياسيين الأكفيا كان لديهم هذه الأفكار. لنر مثلاً رسالة من "جون آدم" إلى "توماس جيفرسون" كتبت عام ١٨١٥.

يسأل "آدم" "جيفرسون": "ماذا نقصد بقولنا الثورة؟ الحرب؟ ذلك لم يكن جزءاً من الثورة. لقد كانت تأثيراً ونتيجة لها.. لقد كانت الثورة في عقول الناس وهذا بدأ

■ رواية توسترومو ■

مفعوله من عام ١٧٦٠ وحتى عام ١٧٧٥ في مدة خمسة عشر عاماً قبل أن تنزف نقطة دم واحدة" (رسائل "أدم" و"جيفرسون"، الجزء الثاني، ص ٤٥٥). وكما يوضح "كونراد" فإن (توسترومو) تأخذ عنوانها من الطريقة التي يمثل فيها بطلها "الناس" في كلا العالمين الجديد والقديم.

إن ثورة الرواية غير المنتهية والأكثر استمرارية تبدو أنها ثورة "رجلنا" ورجل القارئ في النهاية الذي تحول من شخص أحب جداً اسم "توسترومو" (بإساءة لفظه بالإنكليزي) إلى شخص يرفض كل السيطرة الخارجية وضمناً سيطرة القصة غير القابلة للفساد ولكنها المفسدة.

■ الحواشي :

١- "تيسري"، (عالم كونراد الغربي)، الصفحات ١٤٧ - ٢٠١ وكتاب "وات" ("جوزيف كونراد": (توسترومو). الصفحات ١٩ - ٥١ وهذه الصفحات تساعد في وصف مراجع كونراد الرئيسية.

٢- "ولاس. س. واتسون" وجد أن "كونراد" قد استعار كمية جيدة لـ (توسترومو) ومنها حافز مطاردة الكيفز والقصة التي تقدمتها من "تيكتور هيجو" (مسافر والبحر) التي حدثت في كورنيزي والقناة الإنكليزية: <http://>

إن المقاطع التي استخدمها قد استشهد بها بكثرة في كتاب "هيرفوت"، (وجه "جوزيف كونراد" الفرنسي).

٣- لاحظ مثلاً كتاب "ليفز" (التراث العظيم) الصفحات ١٧٣ - ٢٢٦ وكتاب "سعيد" (العالم والنص والناقد) الصفحات ٩٥ - ٩٦، ١٠١ و"جيمسون" (عدم الوعي السياسي) ص ٢٧٨ .

٤- أنا متين لـ "ج. هـ. ستابي" لتذكيري بهذه العبارة المقتبسة.

٥- "مكلوجان"، ("كونراد": (توسترومو)) الصفحتان ٨ و٩ تلخصان برتابة أهمية الاسم الذي اختاره "كونراد" عنواناً للرواية

٦- من أجل أوجه أخرى من الكلام والصمت في (توسترومو) راجع مقالة "فوجيل"، "القصة والصمت" الصفحات ١٠٣ - ١٢٥. أحب أن أضيف أن البلاغة

المبالغة التي يلازمها مع التوسع الإمبريالي هي ملازمة أكثر خصوصية للبيرالية "دون جوزي ألفيانوس" المحلية والحشو الكلامي الثوري لـ "بيديتو مونتيرو".

٧- في دراسة آخر تبادل لـ "توسقرومو" مع المصور الماركسي، أنا أتبع نسخة المكتبة الحديثة، والتي هي أقرب لنسخة عام ١٩٠٤ في متحف روزينباغ أكثر من نسخة "دينيت" التي أعيدت طباعتها في سلسلة كلاسيكيات عالمية. هذه النسخة الأخيرة، مثل النسخ الأخرى التي طبعت منذ عام ١٩١٨ وصاعداً، تصور "فيدانزا" مستجيباً للشيوعي فقط بالصمت وبنظرة مملوءة بالاستفهام العميق المحير (ص ٥٦٣). إن التغيير يذل على أن "فيدانزا" يفكر بعلاقته بالماركسي أكثر من رفض الثورة مباشرة. بينما تبدو النهاية المبكرة أكثر توافقاً مع تحول "فيدانزا" من كونه أداة الآخرين لكي يصبح رجله، والنهاية المتأخرة تؤكد المكان غير المحدد الذي يحتله في الموت، متوافقاً مع تحذير رئيس الأساقفة "كور بيلان" لـ "كولد" من أن الناس سوف يشورون في النهاية بطريقة أو بأخرى ضد عدم التساوي الذي وجد بسبب ثورة المنجم.

٨- هاي في عبارة "كونراد" الأخيرة و(الملكة الجميلة) تجادل بأن "كونراد" قد استخدم بشكل مدروس كلمات جينانت ديسباير في عبارة المقابلة في رواية (الطواف) ليلقي الضوء على مباراة "بيرون" الانتحارية مع سفينة حربية إنكليزية عند نهاية الرواية. لنذكر عبارة الكاتب "ي. م. فورستر"، إن عمل للطواف العجوز هو في نفس الوقت "أدب خاص" ينقذ عشيق "أرليت"، ومساءلة عامة تعتبر عن إخلاص "بيرون" لفرنسا وازدراثة للثورة التي تجعل انتحاره الفعلي يفهم خطأ.



شاعرات أمريكيات

بقاؑة من "إميلي ديكنسون"

(١٨٣٠-١٨٨٦).

■ ترجمة ، فاروق هاشم

عاشت إميلي ديكنسون طوال حياتها في أمهيرست، في ولاية ماساشوسٲٲس، تغادرها من حين لآخر لزيارات قصيرة إلى فيلادلفيا وواشنطن ولاستشارة طبيب عيون في ١٨٦٤ و ١٨٦٥، كان أبوها مجاميعا مشهورا، وقد دخل الكونجرس، وذا نزعة كالفينية، رغم لطافته نحوها. كانت حياتها عادية لا حوادث تذكر فيها، فقد بقيت تكدير بيت العائلة، وظلت لربع قرن منعزلة عن العالم ماعدا بعض الأصدقاء المقربين جداً. ولم تتزوج أبداً. يُقال بأن قصائد الحب التي كتبتها كانت موجهة لأحد المتدربين في مكتب أبيها، ولرجل دين متزوج، كان العزاء لها بعد موت الأول المبكر، وأحد أصدقاء العائلة. كرسَت الشطر الأخير من حياتها للاهتمام بشعرها، ولكنها لم تنشر سوى النزر اليسير. وقصيدتان فقط من قصائدها المشهورة رأت النور وهي على قيد الحياة.

كانت تكتب الشعر سراً، وتخفيه حتى عن عائلتها. وقد كتبت أكثر من ألف قصيدة قصيرة؛ وهي تسجل فيها اهتمامها بالحياة المحيطة بها، ومسرات صغيرة مرت بها وتبدل الفصول، أو أحداث شهدتها في البيوت وفي الحديقة، وعبرت عن خلجات نفسها بصراحة وصدق وعن حالات الوعي لديها؛ وأهم من ذلك، تأمل دائم

بأسرار الحب والموت الخالدين. كان عقلها يمتلئ بالتناقض، تماماً مثل رواها، لأنه انصب على اتجاهات متعارضة نحو عالمين يحويان قيماً مادية وأخرى روحية. تركت كما هائلاً من الجذاذات والمخطوطات، بعضها متقن السبك وأخرى مجرد مسودات وخرشبات على نتف من الورق، وقد تم اختيار ستة مجلدات منها، وطبعت بدءاً من (١٨٩٠).

وأفضل نشرة لقصائدها، مجلدات، قام بها (توماس. هـ. جونسون)، عام ١٩٥٥، تحت عنوان "قصائد إميلي ديكنسون"، ثم نشر لها رسائلها في ثلاثة مجلدات أيضاً، عام ١٩٥٨. وهناك دراسات يصعب حصرها عن حياتها ولبها وشعرها. ماتت بمرض (برايت)، وهو التهاب الكلى، وهي في الخامسة والخمسين.

وبما أنها لم تنشر معظم قصائدها، أثناء حياتها، فإن أسلوبها بقي حراً بصورة ملحوظة، وكثيفاً وشديد الخصوصية، يلائم شخصيتها المعقدة. ولم تكن مبتكرة في علم العروض، وعلامات الترقيم لديها تبدو غريبة أحياناً، أما المجاز لديها، فلغته تدهشنا باستمرار، بفعل جذبتها وقدرتها على النفوذ والاختراق، والحادثة في شعرها تنعكس في النطق في تجاربها النفسية والرغبة التي تقاتلها الشكوك نحو الإيمان.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

هذه رسالتني إلى العالم

هذه رسالتني للعالم

الذي لم يكتب لي البيت،

هذه الأنباء البسيطة صرحت بها الطبيعة

مع جلال متواضع.

سلمت رسالة الطبيعة

إلى أيادي لا أراها.

لأن حبها، يا أبناء جلنتي اللطفاء،

يكون حكماً عادلاً عني.

من الله نطلب منّة واحدة

من الله نطلب منّة واحدة
وهي أن يسامحنا -
صمًا فعلناه، فهو بالتأكيد يعرف:
فجريمتنا نخفيها عن الأعين.
نبيقها خلف الأسوار طوال حياتنا
داخل سجن سحري،
ونلقي باللائمة على السعادة
التي تتنافس مع الفردوس.

ARCHIVE
أنا لا أحد. من أنت؟
<http://Archivephoto.Saxhit.com>

أنا لا أحد. من أنت؟
وهل أنت لا أحد، أيضاً؟
إنّ نحن اثنان لا أحد.
لا تخبر أحداً - فهم سيطرّدوننا، كما تعلم.
بالكتابة، أن تكون شخصاً ما،
كم هو مبتذل - مثل ضفدع -
أن تجهر باسمك طوال شهر حزيران.
وسط مستنقع يرحب بك

تختار الروح رفقتها الخاصة.

تختار الروح رفقتها الخاصة

ثم تبادر بإغلاق الباب.

وأمام جلالها المقدس

لا يقترب آخرون.

بدون تأثير ترقب مرور العربات

أمام بوابتها البسيطة؛

بدون رعدة ترقب امبراطوراً يزحف

فوق حصيرها.

لقد عرفتُها من بين حشمة وقبر

وقد اختارت واحداً،

ثم أغلقت مصاريع وجودها

مثل الحجر.

شعرت بمرور جنازة في خلدي

شعرت بمرور جنازة في خلدي

والمشيوعون يهزولون جيئة وذهاباً

يخبطون بأقدامهم، على الدوام، حتى بدا

وكان العقل يكاد ينفجر.

وعندما جلسوا جميعاً،

بدأت الشعائر كالطبل
تدوي قدماً، تدق، حتى ظننتُ
أن خدراً ينسأل في دماغي
ثم سمعتهم يرفعون صندوقاً
ويصل الصرير إلى أعماق روحي
مع أحذية الرصاص تلك من جديد،
ثم بدأ الفضاء يمتلئ بالناقوس يُقرع
والسموات كلها كانت كالجرس،
والوجود ليس سوى أنينٍ صاخبة،
وأنا والصمت في سياق غريب
حطمتها الوحدة هنا.
ثم هزت قطعة خشب معقولة
وهبطت أسفل وأسفل
وارتطمت بعالم لدى كل غور
وقدنت الإحساس حينئذ.

على الجراحين أن يكونوا في غاية الحرص

على الجراحين أن يكونوا في غاية الحرص
عندما يمسون بالسكين.
فتحت الجراح الدقيقة التي يحدثونها
تتحرك المتهم بالجرم، الحياة.

الإيمان اختراع جميل

الإيمان اختراع جميل
عندما يستطيع أصحاب المروءة أن يلحظوه،
ولكن آلات التكبير حذرة
في حالات الطوارئ

أقدام جديدة داخل حديقتي تمر

أقدام جديدة داخل حديقتي تمر
أصابع جديدة تحرك سطح التربة،
شاعر متجول فوق شجر الدراري،
يهتك أسرار العزلة.
أطفال جدد يلعبون فوق المساحات الخضراء
أطفال جدد متعبون ينامون في الأسفل،
وما يزال الربيع الكئيب يرجع،
وما يزال الثلج المحافظ على مواعيده يعود.

الأمل شيء ذو ريش

الأمل شيء ذو ريش
يقبع ضمن الروح
ويعزف للحن بدون كلمات

ولا يتوقف أبداً.
وأجمل ما في العاصفة يُسمع،
ولابد أن الإعصار صعب
قادرٌ على إرباك الطائر الصغير
الذي بقي دافئاً مرات عديدة.
لقد سمعته في الأراضي شديدة الصقيع
وفوق البحر الأكثر غرابة،
ومع أنه كان في ضيق شديد
لم يطلب مني كسرة خبز أبداً.



المسافة التي قطعها الموتى

<http://Archivebeta.Sakhrat.com>

المسافة التي قطعها الموتى
لا تظهر في البداية؛
عودتهم تبدو ممكنة
لسنوات مشرقة عديدة.
وبعد أن نتبعهم
تزداد شكوكنا،
بأننا أصبحنا جد حميمين
مع استعادة الأحداث الماضية العزيزة الخاصة بهم.

لقد مت من أجل الجمال

لقد متُّ من أجل الجمال، ولكن حالما
وضعت في القبر
استلقي من كان قد مات من أجل الحقيقة
في حجرة مجاورة.
سأل برقة لماذا فارقت الحياة،
"من أجل الجمال" أجبت،
"ولنا من أجل الحقيقة. كلاهما واحد.
نحن إخوة". قال.
وهكذا، مثلما يلتقي الأقارب ليلاً،
تبادلنا الحديث عبر الحجرات،
حتى وصل الطحلب شفتينا
وغطى اسمينا.

النجاح يُعتبر الأكثر عذوبة

النجاح يُعتبر الأكثر عذوبة
لأولئك الذين لم ينجحوا
ولكي نستسيع الرحيق
لا بد من مرارة شديدة.
لا أحد من ذلك الجيش الأرجواني

ممن ربحوا الزاية اليوم
يعرف هذا التعريف
الواضح جداً للنصر،
فهو الذي هُزم، وهو يلفظ أنفاسه،
وإلى أذنيه المحرومتين
تتناهى نغمات الانتصار البعيدة،
وقد امتلأت بالعذاب وواضحة.

لأنني لم أستطع التوقف للموت.

لأنني لم أستطع التوقف للموت
توقف هو يلفظ من أجلي؛
ولم تحمل العربية سؤالي
ومعنا الخلود.
فدنا العربية ببطء، فالموت لا يعرف العجلة.
وأنا قد ادخرت
جهدي، وراحتي على حد سواء
لدمائة خلقه
عبرنا المدرسة حيث الأطفال يلعبون
في حلبة صراع ضمن دائرة،
عبرنا حقول القمح البراق،
ومررنا بالشمس وهي تغيب.

توقفنا أمام بيت بدا
كانتفاخ فوق الأرض،
والسقف بالكاد يُرى،
والحلية المعمارية ليست سوى مقراس،
مضت قرون منذ ذلك الحين، ولكننا
كلنا بشعر وكأنها أقل من نهار
عندما ظننت أن رؤوس الخيل أولاً
قد اتجهت نحو الأبدية.

هناك مَرَّت رِيحٌ مِثْلُ النَفِيرِ

هناك مَرَّت رِيحٌ مِثْلُ النَفِيرِ؛
اهتزت عبر العشب
ورُغم الطقس الحار، برودة معتدلة.
مَرَّت منذرة بأوخم العواقب.
أغلقنا النوافذ ووضعنا المقاريس على الأبواب
وكلنا نبعد شبحاً زمردياً؛
تلك الأقوى الكهربائية للهلاك
مَرَّت تلك اللحظة.
وعلى حشد من الأشجار التي تلهث،
والأسيجة التي تتطاير،
والأنهار التي اتجهت إليها البيوت
هكذا شاهد الأحياء ذلك اليوم.

جرس برج الكنيسة يقرع بشدة
والأشياء المتناثرة تطير وتحوم
هناك مَرّت ريح مثل النغير
كم مثل هذه الأمور تأتي
كم مثل هذه الأمور تذهب
ومع ذلك يبقى العالم مسكوناً.

طير أتى في آخر الممر

طير أتى في آخر الممر:
لم يلحظ أنني رايتُهُ؛
قصم ظهر دودة الطعام نصفين،
وأكل وجبته نيئة.
ثم ارتشف الندى
من عشب فسيح؛
ثم فرّ إلى جانب السور
ليسمح لخنفساء بالمرور.
نظر بعينين سريعتين
ترمقان كل شيء بشرود-
بدأ مثل حيتي مسبحة خائفتين، كما ظننتُ
وحرك رأسه المخملي
وكمن تربصت به الدوائر، حذراً،
عرضتُ عليه كسرة خبز،

وفتح ريشُ أجنحته
التي قادته برشاقة إلى العش
مثلما تقسم المجاذيف البحر،
فضية جداً بالنسبة لألواح المركب،
أو الفراشات، تبعد عن ضفاف الظهر،
تقفز، بدون أن تتضح ماءً، وهي تقوم.

شعرتُ بانقسام في عقلي

شعرتُ بانقسام في عقلي
وكان دماغي تنأثرت؛
حاولتُ لملمته، دوزة، دوزة،
ولكن فسّلت في جعل الأجزاء تتناسب.
الفكرة السابقة حاولت ضمها
إلى الفكرة التي تلتها،
ولكن التتابع كان بعيد المنال،
مثل كرات ألقي بها إلى الأرض.

أخذتُ قوتي بيدي

أخذتُ قوتي بيدي
وجبتُ ضد العالم؛
لم تكن قوتي كقوة داوود،

ولكنني كنتُ ضعف شجاعته
ألقيتُ بحصاي، ولكن نفسي
كانت الوحيدة التي أصيبتُ.
فهل كان جُلَيَات كبيراً جداً،
أم أنا في غاية الضلالة؟

الحب يفعل كلَّ شيء ماعدا إحياء الموتى

الحب يفعل كلَّ شيء ماعدا إحياء الموتى؛
وأشك إن كان حتى هؤلاء
قد احتجّبوا من مثل هذا العملاق.
واكتسوا حملاً.
ولكن الحب متعبٌ ويجب أن ينام،
وجائع ينبغي أن يُغذى،
وهكذا يُغري الأسطول البراق.
حتى يغيب عن النظر.

ما أسعد الحجر الصغير

ما أسعد الحجر الصغير
الذي يهيم في الطريق وحيداً،
ولا يهتمُ بمهن البشر وطرق المعيشة،
ولا يخشى مطالب الحياة؛

وخطاؤه الطبيعي بُني وهبته العناصر
من كون يمر بالقرب؛
ومستقلّ مثلما هي الشمس،
تتحد مع غيرها أو تشرق وحدها
تنجزُ دستورها المطلق
ببساطة لا مبالية.

أيُّ فندقٍ هذا

أيُّ فندقٍ هذا
حيث لقضاء الليل
يأتي مسافر غريب؟
من هو صاحب النزل؟
وأين الخدمات؟
فلنتنظر، بالها من غرفٍ عجيبة!
لا نيران ضاربة إلى الحمرة في المواعد،
ولا أباريق فضية مترعة تفيض.
أيها الساحر، أيها المالك،
من هؤلاء في الأسفل؟

■ المصادر:

- 1- The Mentor Book of Major American Poets.
- 2- The New Pocket Anthology of American Verse.
- 3- A Pocket Book of Modern Verse.
- 4- The Oxford Companion to American Literature.



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ابنة تاجر الخيول

■ تأليف: د. هـ. لورنس

■ ترجمة: د. علي عبد الأمير طالح

"طيب، ما بيل، وماذا ستفعلين بنفسك؟"، سأل جو، بذلاقة لسان سخيفة. شعر أنه في غاية الأمان. ودون أن يصغي إلى أي جواب، استدار جانباً، نقل حبة تبغ إلى طرف لسانه، وبصقها إلى الخارج. لم يكن يكتثرت بأي شيء، طالما أنه هو نفسه يحس بالأمان، ويمتأى عن الأذى.

كان الأشقاء الثلاثة والأخت جالسين حول مائدة الفطور المقفرة، يحاولون أن يتشاوروا فيما بينهم تشاوراً مفككاً بعض الشيء. نقر بريد الصباح النقرة الأخيرة على مصائر أفراد العائلة، وانتهى كل شيء. أما حجرة الطعام الموحشة نفسها، بقطع أثاثها الثقيل المصنوع من خشب الماهوغاني، فقد بدت كما لو أنها تنتظر من يتخلص منها.

لكن المشاورة لم تسفر عن شيء. هيمن على الرجال الثلاثة جو غريب من العقم واللاجدوى، بينما كانوا منتشرين من غير اتساق حول المائدة، يدخلون ويفكرون ملياً ويصورة مبهمه في حالهم. الفتاة وحيدة، قصيرة القامة نوعاً ما، شابة في السابعة والعشرين، متجهمة الوجه. لم تكن تشاطر إخوتها الثلاثة الحياة ذاتها.

لو كانت تحيا على غرارهم لبدت حسنة المظهر، ولحافظت على الاستقرار الرائق لمسحتها، سحنة "كلب بلدوغ"، كما يقول أشقاؤها.

كان ثمة وقع مشوش لقوائم الخيل في الخارج. تحرك الرجال الثلاثة كلهم في كراسيهم كي يراقبوا ماسيحدث، خلف شجيرات الأيلكس الداكنة التي تفصل شريط المرجة عن الطريق العام؛ يمكنهم أن يروا موكباً من الجياد الإنكليزية المخصصة للجرّ تتمايل خارج زريبتها الخاصة، وهي في طريقها إلى التمرّن. كانت هذه آخر مرة. هذه آخر الجياد التي ستفقد من أيديهم. كان الشبان الثلاثة مذعورين من تدهور حياتهم، وإن شعورهم بالكارثة التي أحاطتهم جميعاً لم يُبقَ لديهم أي إحساس بالحرية الداخلية.

ومع ذلك فقد كانوا ثلاثة شبان جميلي الطلعة، أقوياء الأبدان بصورة كافية. كان جو، الأكبر سناً، رجلاً في الثالثة والثلاثين، وسيماً ومتحرراً، يشع حيوية وعافية. وجهه أحمر، كان يفتل شاربته الأسود على إصبع سميك، أما عيناه فكانتا قلقتين غير عميقتين. كانت له طريقة حسية في الكشف عن أسنانه، عندما يقهقه، أما مشيته فكانت حمقاء هاهو الآن يراقب الحصنة بعينين تكسوها غشاوة شبه زجاجية جراء القلق وعدم الارتياح، يخالطهما شيء من الذهول الناجم عن تردي الحالة المعاشية.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

أحصنة الجر الضخمة تارّجت أثناء سيرها. كانت مربوطة الواحد عكس الآخر، الرأس إلى الذيل، كانت أربعة جياد، تبذل جهداً للوصول إلى ممر ضيق متفرع من الطريق العامة، زارعة حوافرها الضخمة بصورة هائلة في الطين الأسود الناعم، مؤرجحة أكفالها المدورة الكبيرة بترف. ركضت خيباً خطوات قليلة مفاجئة فيما كانت تساق إلى الممر الضيق، في المنعطف. كل حركة من حركاتها كانت تتم عن قوة هائلة هادئة، وعن حماقة جعلتها حبيسة الخضوع. سانس الخيل الذي في المقدمة تطلع إلى الورا، هازاً حبل القيادة. وتوارى موكب الخيل عن الأنظار مختفياً في المجاز، وكان ذيل الحصان الأخير بارزاً للأعلى، متوتراً وصلباً، مشدوداً ومقيّداً بالأكفال الضخمة المتأرجحة بينما هي تتمايل خلف أسيجة الشجيرات في حركة أشبه ماتكون بالنوم.

كان جو يراقب ذلك بعينين يائستين، تكسوها غشاوة شبه زجاجية، كانت

■ ابنة تاجر الخيول ■

الجياد بالنسبة له مثل جسده هو تقريباً، يشعر هو الآن أنه مرهق حدّ الأعياء. لحسن الحظ كان هو قد خطب امرأة في مثل سنه، ومن هنا فإن أباه، الذي كان موظفاً مالياً في مقاطعة مجاورة، سوف يجد له مهنة. سيتزوج هو ويشد إلى نير. حياته انتهت، وأمسى هو الآن حيواناً مضيئاً.

تحت جنباً بارتباك، وقع حوافر الخيول المنسحبة لما يزل يتردد صدها في أذنيه. ومن ثم، بارتباك سخيف، مدّ أصابعه إلى بقايا لحم الخنزير المقدد في الصحون، صفر بصوت ضعيف، ثم كذف البقايا إلى كلب ترير المستلقي لصق سياج المدفأة. راقب الكلب وهو يتلعبها، وانتظر ريثما يحقّ الحيوان في عينيه، ثم بانث على محياه تكشيرة طفيفة، وقال بصوت عال وسخيف:

-لن تتال مزيداً من لحم الخنزير، ماذا يمكنك أن تفعل، أنت أيها الكلب الصغير؟

هز الكلب ذيله بحركة متردة وكثيرة؛ ثم خفض كفليه، استدار، واستلقى ثانية.

هيمن سكورن باش آخر عند المائدة، تملل جو في مقعده، غير راغب بالمغادرة إلى أن ينفض الاجتماع العائلي. فريد هنري، الأخ الثاني، كان منتصب القامة، أنيقاً، ويقظاً. راقب هو مرور الجياد بمزيد من رباطة الجأش. لو كان هو حيواناً، مثل جو، فإنه حيوان مسيطر وليس مسيطر عليه. كان سيداً لأي حصان من الأحصنة، وكان يمتاز بقدر معتدل من التفوق والسيطرة، لكنه لم يكن بارعاً في معالجة تعقيدات الحياة. دفع شاربه البني الخشن إلى الأعلى، بعيداً عن شفته، ونظر بانفعال إلى شقيقته، التي كانت جالسة بلا حراك، وعلى وجهها تلوح سيماء الغموض.

"ستذهبن وتمكثين عند لوسي بعض الوقت، أليس كذلك؟"، سأل هو. الفتاة لم تجب.

"لا أدري ماذا ستفعلن غير ذلك"، قال فريد هنري بإصرار.

"ذهبي كخادمة"، قال جو محرّفاً النص بصورة مقتضبة.

الفتاة لم تحرك ساكناً.

"لو كنت في مكانها لذهبت للتدريب على مهنة التمرريض"، قال مالكولم، الأخ الأصغر سناً. كان طفل الأسرة، شاب في الثانية والعشرين، بهي الطلعة، متناسق القسما.

إلا أن ماويل لم تلاحظ وجوده، كانوا يتحدثون عنها ومن حولها طوال أعوام عديدة، بحيث أنها لم تكذ تسمع شيئاً على الإطلاق.

دقت ساعة الحائط المرمية الموضوع على الموقد بصوت واهن معلنة انقضاء نصف ساعة، نهض الكلب المستلقي على بساط الموقد بحركة مضطربة ونظر إلى المجموعة الجالسة إلى مائدة الفطور. بيد أنهم مازالوا جالسين في اجتماع سري عقيم.

"أوه، طيب"، قال جو بغتة، من غير أن يقترح شيئاً. "سوف أذهب..." دفع كرسيه إلى الوزاء، باعد بين ركبتيه بهزة إلى الأسفل، كي يحررهما، بطريقة حصانية، ومضى إلى ائثار. لكنه لم يغادر الحجرة بعد؛ كان تواقاً لمعرفة ماسيفعه أو يقوله أشقاؤه الآخرون. شرع يحشو غليونه بالتبغ، مخفضاً بصره إلى الكلب، قائلاً بصوت عال ومتكلف:

"أتذهب معي؟" أتأتي معي أيها الكلب التريز. هم لن يذهبوا إلى أماكن أبعد من تلك التي هم بصدها الآن. ألا تسمعي؟

هز الكلب ذيله بوهن، أبرز الرجل فكه وغطى غليونه بكفيه، ونفخ الدخان بتصميم، ناسياً نفسه في التبغ، مصوباً نظراته طوال كل تلك المدة إلى الكلب ذي العينين البنيتين الشاردين. رفع الكلب عينيه إلى الرجل في ارتياب كئيب. وقف جو بركبتين بارزتين بطريقة حصانية حقيقية.

"هل تلقيت خطاباً من لوسي؟"، سأل فريد هنري شقيقته.

"نعم، في الأسبوع الماضي" ردت أخته بطريقة حيادية.

"وماذا قالت في رسالتها؟"

ماويل لم تحر جواباً.

"هل طلبت منك المجيء، والمكوث هناك؟"، ألح فريد هنري.

"قالت يمكنني أن أفعل إن شئت".

"طيب، إذًا، خير لك أن تفعلي ذلك. أخبريها بأنك آتية يوم الاثنين".

واستقبل هذا الكلام بصمت.

"إذًا هذا هو ماستفعلينه، صحيح؟". قال فريد هنري بشيء من الغيظ والسخط.

لكنها لم تردّ عليه. كان يخيم على الغرفة صمت يزخر بالسخط واللاجدوى.

كثير مالكولم بصورة حمقاء.

"عليك أن تتخذي قراراً من الآن وحتى الأربعاء القادم.". قال جو بصوت مرتفع، "وإلا وجدت نفسك فوق حجر الرصيف".

اكفهر وجه الشابة، إلا أنها ظلت جالسة بثبات.

"هو ذا جاك فيرجسون!". هتف مالكولم، الذي كان يحرق بلاهدف عبر النافذة.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

"أين هو؟"، صاح جو بصوت عالٍ.

"مر توأ".

"هل سيدخل؟".

أتلع مالكولم عنقه ليرى البوابة.

"أجل". قال هو.

خيم صمت، مابيل لبثت جالسة كامرأة مدانة، عند رأس الطاولة، ثم سُمع صفير من المطبخ. هب الكلب واقفاً ونبح بصوت حاد. فتح جو الباب وصاح قائلاً: "هلم..".

بعد لحظة دخل رجل في مقبّل العمر. يلف نفسه بمعطف ولقاع صوفي أرجواني اللون، أما قبّعة التويد (نسيج صوفي خشن)، التي لم يرفعها، فقد كانت مسحوبة إلى الأسفل فوق رأسه. كان ربع القامة، وجهه طويل نوعاً ما وشاحب، أما عيناه فقد كانتا تبدوان متعبتين.

"مرحباً، جاك! حسن، جاك!"، هتف مالكولم وجو بينما لم يقل فريد هنري غير "جاك".

"ماذا ستفعل؟". سأل القادم الجديد، كان جلياً أنه يوجه كلامه إلى فريد هنري.

"سيان. علينا أن نخلي المكان يوم الأربعاء - هل أنت مصاب بالزكام؟".

"نعم. زكام شديد".

"لِمَ لا تلامز الفراش. طالما أنت مصاب بالبرد؟".

"أنا ألامز الفراش؟ عندما لا أكون قادراً على الوقوف على قدمي، من الجائز أن تكون لي فرصة سائحة في ملازمة السرير". قال الشاب بصوت أجش. كانت له لهجة اسكتلندية طفيفة.

"إنه عمل مرهق، صحيح". قال جو باسترسال، "إذا ماواصل الطبيب عمله هنا وهناك متحدثاً بصوت خفيض أجش، آنذاك سينترك انطباعاً سيئاً لدى مرضاه، أليس كذلك؟".

جعل الطبيب الشاب يقامل محدثه.

"المسألة لا تعني عندك شيئاً، صحيح؟"، سأل هو ساخراً.

"هي لا تعني بالدرجة التي أعرفها. تباً لك، أتمنى أن لا تعني. علام تسألني؟".

"في اعتقادي أنك كثير الاهتمام بالمرضى، إنني أتساءل ما إذا يحتمل أن تكون أنت واحداً منهم".

"تباً، إنني لست كذلك. لم أكن يوماً مريضاً عند طبيب متحمس، وأمل ألا أكون كذلك في المستقبل أيضاً". رد جو.

حينذاك قامت ماويل من المائدة، لاح عليهم كلهم أنهم باتوا منتبهين لوجودها.

بدأت هي تصف الصحن. تطلع الطبيب الشاب إليها. لكنه لم يخاطبها بكلمة. الواقع، لم يوجه إليها تحيته. غادرت هي الحجرة مع الصينية، كان وجهها جامد الملامح من دون أن يطرأ عليها أي تغيير.

"متى سينفد مالكم أنتم جميعاً؟". استفهم الطبيب. ثم التفت إلى جو: "هل وقعت في المصيدة؟"

"نعم، سبق وأن أخطرتك بأنني وقعت في المصيدة، أليس كذلك؟".
"يتوجب علينا، إذاً، أن نتغلب على هذا الوضع -وداعاً، جاك، إن لم أرك قبيل مغادرتي". قال مالكولم مصافحاً الطبيب.
انصرف إلى الخارج، ولحقه جو، الذي بدا كما لو أن له ذيلًا بين ساقيه.
"حسن، هوذا قدركم"، هتف الطبيب، عندما ترك وحيداً مع فريد هنري.
"ستذهب قبل الأربعاء، أليس كذلك؟".
"تلك هي الأوامر"، رد الآخر.
"إلى أين، إلى نورثامبتون؟".
"نعم".
"اللعنة!" صاح فيرجسون، بغم هادئ.
لزم الاثنان الصمت.
"حسنت الأمور كلها، صحيح؟" سأل فيرجسون تقريباً.
"حلت فترة صمت أخرى".
"حسن، سأشعر بفراقك، يا عزيزي فريدي"، قال الطبيب الشاب.
"وأنا أيضاً، سأحس بالوحشة بعيداً عنك، يا جاك". رد الآخر.
"إن فراقك هو الجحيم بعينه". قال الطبيب متأملاً.
التفت فريد هنري. لم يكن ثمة ما يقال. أقبلت مايبيل من جديد، كي تزيل ما تبقى من أشياء على المائدة.
"وماذا ستفعلين أنت؟، آنسة بيرفين؟". سأل فيرجسون. "ستذهبين إلى شقيقته، صحيح؟".
تطلعت إليه مايبيل بنظرات ثابتة وخطيرة، كانت تشعره دوماً بالضيق، وتزعزع راحته الظاهرة.
"لا" أجابت هي.

"طبيب، باسم القدر ماذا ستفعلين؟ أخبريني ما الذي تتوين عمله؟"، صاح فريد هنري بحدّة لا طائل تحتها.

لكنها لم تفعل شيئاً سوى أنها أدارت رأسها، وتابعت عملها. طوت قماش المائدة الأبيض، وفرشت غطاء الشنيل^(١).

"إنها لا تعرف سبيلاً إلى الملل والتعب!". تتمم أخوها.

لكنها فرغت من مهمتها بوجه خال تماماً من أي تعبير، الطبيب الشاب لا يني يراقبها بشغف واضح طوال كل تلك المدة. بعدها غادرت هي حجرة الطعام.

شيعها فريدهنري بنظراته، زاماً شفّيته، عيناه الزرقاوان ركزتا النظر في خصومة حادة، بينما كان يكشر معبراً عن سخطه التام.

"يمكنك أن تهشها إلى شظايا، هذا هو كل ماقي مقدورك أن تناله منها". قال: هو بنبرة واطنة.

لاحثاً على ثغر الطبيب ابتسامة طفيفة.

"ماذا ستفعل هي، إذا؟" سأل هو.

"أضربني إن كنت أعرف!". أجاب الآخر.

خيم صمت. ثم تحرك الطبيب حركة بطيئة.

"سأراك الليلة، هل أستطيع ذلك؟"، قال لصديقه.

"نعم- أين سيكون لقائنا؟ هل ستذهب إلى مطعم جسدل؟".

"لا أدري. فأنا أعاني من هذا الزكام. سأمر في كل الأحوال على المورون والستارز".

"للتحسر ليزي ومي على ليلتهما مرة واحدة، مارأيك؟".

"صحيح- لو أنني أحسستُ بمثل ما أحس به الآن".

"سيان-".

عبر الشابان المجاز، حتى وصلا إلى الباب الخلفي معاً. كان المنزل واسعاً،

(١) الشنيل : غزل صوفي أو قطني أو حريري ذو زفير ناعم (المورد).

لكنه الآن خال من الخدم، ومهجور، في الخلف كان ثمة فناء مشيد بأجرات صغيرة، ووراءه مربع كبير مكسو بصغار وحمر الحصى، وله اصطبلات على الجهتين. وثمة حقول مائلة، شديدة الرطوبة، داكنة كالشئاء تمتد بعيداً في الجوانب المفتوحة.

لكن الاصطبلات خالية الآن. جوزيف بيرفين، رب الأسرة كان رجلاً عديم الثقافة، وأمسى تاجر خيول كبيراً بعض الشيء. كانت الاصطبلات مليئة بالجباد. الخيول تذهب وتأتي يرافقه رواحها ومجبتها اضطراب عظيم، ناهيك عن تجار وسائمي الخيل. وكان المطبخ يعج بالخدم. لكن في الفترة الأخيرة تدهورت الأمور تدهوراً سريعاً تزوج الرجل العجوز ثانية، كي يجدد نصيبه. الآن أمسى هو في عداد الأموات، وصارت عظامه رميماً، ولم يبقَ شيء غير الدين والتهديدات.

طوال بضعة شهور، ظلت مابيل تعمل وحيدة بلا خدم في المنزل الكبير، تتدبر أمور البيت مع الفقر المدقع من أجل أشقائها غير الفعالين. دبرت الشؤون البيتية على مدى عشرة أعوام. إنما في السابق. استطاعت هي القيام بواجباتها بوسائل لا حصر لها. ومن ثم، ومهما كانت الأشياء قاسية ووحشية، جعلها الإحساس بالمال فخورة وواثقة من نفسها. قد يكون الرجال بذئني الأنفاظ، وقد تكون خادמות المطبخ سيئات السمعة، وقد يكون لأشقائها أطفال غير شرعيين. لكن طالما ثمة مال، فهي تشعر بالاستقرار، وبأنها مزهوة بنفسها بصورة موجهة، وبأنها متحفظة.

لم يأتَ إلى البيت أي من الأصدقاء، كي ينقذ الخيل والرجال الذين يعانون من شظف العيش. مابيل ليس لها صديقات من جنسها، وخاصة بعد أن تزوجت شقيقته وذهبت إلى دار بعها. لكنها لم تبال بذلك. هي تذهب إلى الكنيسة بصورة منتظمة، كانت تصاحب والدها. وكانت تحيا على ذكرى أمها التي فارقت الحياة عندما كانت هي في ربيعها الرابع عشر. كانت مابيل تحب أمها المرحومة حباً جماً. كانت تحب أباه أيضاً، بطريقة مختلفة، تعتمد عليه، وتشعر بالحماية في كنفه، إلى أن بلغ هو سن الرابعة والأربعين حينذاك تزوج أبوها ثانية، وبعدها اتخذت هي موقفاً صلباً ضده. الآن رحل هو إلى العالم الآخر وتركهم جميعاً يائسين وغارقين في الدين.

عانت هي معاناة كبيرة في خلال فترة الفقر. مامن شيء، على أية حال، كان بمقدوره أن يهز الكبرياء الحيواني، الفضولي، العنيد الذي يسيطر على كيان كل فرد من أفراد الأسرة. الآن، بالنسبة لمابيل، النهاية أتت لا محالة. مع ذلك هي لا تبحث عن حل لمعضلتها. كانت تتبع الطريقة ذاتها في الحياة. كانت تحمل دوماً مفاتيح وضعها الخاص، وتحتمل مصاعبها يوماً بعد يوم بغباء وإصرار. لماذا يتعين عليها أن تفكر؟ لماذا ينبغي لها أن تجيب عن أسئلة أي فرد من الناس؟ أما يكفي أن النهاية قد حلت، ومامن مخرج منها. لم يعد يعوزها أن تطوف خلصة الشارع الرئيس للمدينة الصغيرة، متحاشية عيون الآخرين، كما لم تعد هي تحتاج إلى أن تحط من قدر نفسها، فتدخل الحوانيت وتشتري أرخص الأطعمة، هي ذي خاتمة المطاف. لم تعد تفكر هي بأي من البشر، حتى بنفسها. كانت عديمة الذكاء وعنيدة، تبدو كما لو أنها في حالة من حالات الاحتياج تدنو أكثر فأكثر من كمالها الذاتي، مجدها، مقربة من أمها المرحومة، التي كانت هي نفسها جليلة الشأن.

بعد الظهر، أخذت حقيبتها الصغيرة، مع مجزة وإسفنجة وفرشاة تنظيف، وخرجت. كان يوماً شتائياً رمادياً، أما الحقول فكانت كئيبة، داكنة خضراء، وكان الجو مسوداً بفعل دخان مشاغل سبك المعادن التي لا تبعد كثيراً من هنا. مضت مسرعة، مسرعة عبر طريق معبدة، غير مبالية بأي إنسان، مجتازة المدينة متجهة صوب فناء الكنيسة.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

هناك تشعر هي دوماً بالطمأنينة، طالما أنه مامن أحد يمكنه أن يشاهدها، مع أنها في الواقع وبكل معنى الكلمة معرضة لنظرات كل امرئ يمر من هناك تحت جدار فناء الكنيسة. مع ذلك، ذات مرة تحت ظل المدفن الكبير المليء بالأطراف، بين القبور، شعرت مابيل بأن حصناً منيعاً، يعزلها عن العالم، وبأنها محتجزة بين جدار فناء الكنيسة كما لو أنها في بلد آخر.

بحذر جزئ الحشائش التي طوقت اللحد، ونسقت الأحوانات الصغيرة، البيضاء الضاربة إلى اللون الرمادي في الصليب، وحينما فرغت من ذلك، تناولت جرة فارغة من لحد مجاور، جلبت ماءً وبغاية تامة ودقة متناهية مسحاً بالإسفنجة شاهدة القبر الرخامية وحجر الإفريز.

منحها ذلك العمل القناعة المخلصة. شعرت بأنها في تماس عميق مع عالم

أمها، بذلت مجهوداً عظيماً، مضت عبر المتنزه في حالة أقرب ماتكون للسعادة الخالصة، كما لو أنها في إنجازها لهذا العمل تصبح في تلاحم حميم مع أمها. ذلك أن الحياة التي تسلكها في العالم أقل واقعية بكثير من عالم الموت الذي ورثته من أمها.

يقوم منزل الطبيب على مقربة من الكنيسة. فيرجسون، المساعد المستخدم حصراً، كان يعمل كالعبد المسترق في الريف، بينما هو يسرع الآن لمعاينة مرضاه الخارجيين في العيادة الجراحية. تطلع عبر المدفن بنظرة خاطفة، وشاهد الفتاة بينما هي تتجز مهمتها عند القبر، بدت منكبة على عملها ومنعزلة، كما لو أنها تبخلق في عالم آخر. عنصر غامض من وقرأ بداخله، وبينما كان يسير تباطأت خطواته، وجعل يراقبها كالمسحور.

رفعت ماويل عينيها، حينما شعرت بنظراته، التفت نظراتهما. وكل منهما تطلع في وجه الآخر ثانية وفي وقت واحد، كل منهما شعر أنه اكتشف من قبل الآخر. رفع الطبيب قبعته واصل مسيره. بقيت ذكرى وجهها راسخة في وعيه. كما لو أنها رؤيا، عندما رفعت وجهها من شاهدة القبر في فناء الكنيسة، وتطلعت إليه بعينين كبيرتين، بطيقتين، ورائعتين، وجهها نفسه كان رائعا، بدا أن وجهها قد سحره تماماً. كانت عيناها ذات قوة هائلة استحوذت على كيانه كله، كما لو أنه تعاطى عقاراً قوياً وفعالاً. قبل الآن كان فيرجسون يشعر بالضعف والإعياء. الآن عادت إليه الحياة شعر هو أنه قد تحرر من كيانه اليومي المتآكل.

أكمل واجباته في العيادة الخارجية بأسرع مايمكن، ملأ بسرعة قناني القوم المنتظرين بالأدوية الرخيصة، ومن ثم، وبسرعة معهودة، بدأ رحلته ثانية ليزور حالات عديدة خلال قسم آخر من جولاته على المرضى، قبل حلول فترة تناول الشاي. كان يفضل دوما السير على قدميه، إن كان قادراً على ذلك، وخاصة عندما يحس أنه ليس على مايرام، إذ يخيل له أن الحركة تعيد إليه نشاطه وحيويته.

كان العصر قد حل، كان عصراً رمادياً، باهتاً، وشتائياً ذا برودة بطيئة، ندية، وثقيلة تتغلغل إلى أجساد البشر وتعطل طاقاتهم كلها. لكن لماذا يلزمه أن يفكر أو يلاحظ؟ تسلق التل على عجل وعرج على الحقول الداكنة الخضرة، سالكا الطريق الداكنة المكسوة بنفايات المعادن، بعيداً، وعبر منخفض قليل العمق في الريف، كانت

المدينة ملتمة على نفسها مثل رماد خامد. ثمة برج، وقمة مستدقة، وكومة من المنازل الواطئة، الفجة، المندرسة. وعلى الحافة الأقرب من المدينة، مائلة نحو المنخفض، كانت تقع أولميدو "المرج القديم"، حيث منزل عائلة بيرفين. كان في ميسوره أن يرى الاصطبلات والمباني الإضافية بصورة واضحة، بينما هي تستلقي صوبه على المنحدر. حسن، لن يختلف إلى هناك كثيراً في المستقبل! ملاذ آخر سيخسره هو، مكان آخر ضاع: الرفقة الوحيدة التي يهتم بها في المدينة للصغيرة، الغريبة والقيحة ضاعت منه الآن. لاشيء غير العمل، والكدح، والإسراع المستمر من مسكن إلى مسكن بين عمال منجم الفحم وعمال الحديد، هذه الحياة الشاقة أرفقته تماماً، لكنه في الوقت ذاته كان يشعر بتوق شديد إليها.

كان وجوده في مساكن العمال حافزاً له، وكان يتحرك إذا صح التعبير في المتن الأعرق من واقعهم الخشن. كانت أعصابه مستفزة ومشبعة. في وسعه أن يتغلغل عميقاً في الحياة الخاصة للرجال والنساء، هؤلاء جميعاً كانوا عاطفيين جداً، خشني الطباع، وعاجزين عن التعبير عن آرائهم. كان متذمراً، قال هو مرة أنه كان يمقت الحجر الجيري. لكن والحق... يقال.. أثاره ذلك، كان الاتصال والتماس مع الناس الأفضال، شديدي الإحساس، معجزاً قوياً يمس أعصابه مساً مباشراً.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

أسفل أولميدو "المرج القديم"، في غور الحقول الأخضر، القليل العمق، المخل، ثمة بركة ماء عميقة، مربعة الشكل. مسح الطبيب المنظر الطبيعي بنظرة خاطفة ميز فيها هيئة متشحة بالسواد تجتاز بوابة الحقل، ميممة شطر البركة. أنعم النظر من جديد، من الجائز أن تكون تلك مايل بيرفين، فجأة أمسى وعيه يقطاً وحيوياً.

لماذا تنزل هي إلى البركة؟ توقف في مسيره على المنحدر الذي في الأعلى، وجعل يحدق. كان في مقدوره أن يتأكد من أن ثمة هيكلًا أسود صغيراً يتحرك في غور النهار المعطل. بدا أنه شاهدها وسط هذه العتمة، وأنه كالمستبصر، رآها بالأحرى بعين العقل أكثر مما رآها بالبصر الاعتيادي. مع ذلك بوسعه أن يشاهدها بجزم كافٍ، بينما كان ينعم النظر بعينين يقطلتين. شعر هو إذا ما نظر بعيداً، في الغسق الكثيف، والبشع، بأنه سيفقدها بكل ما في الكلمة من معنى.

تابعها بدقة متناهية بينما كانت تتحرك، بصورة مباشرة وبعزم، كما لو كانت شيئاً مرسلأً أكثر منه متحركاً حركة بطيئة في حيوية إرادية، مجتازة الحقل متجهة صوب البركة. وهناك وقفت على الضفة لحظة. لم ترفع رأسها أبداً. وبعدها جعلت تخوض في الماء ببطء.

لبث الطبيب واقفاً بلا حراك بينما كان الهيكل الأسود الصغير يمشي ببطء وتروى إلى مركز البركة، ببطء شديد، موعلاً أعمق فأعمق في الماء الساكن، واستمرت هي تتقدم إلى الأمام عندما ارتفع الماء إلى مستوى ثدييها. عندئذ لم يعد ضاهداً في غسق النهار الذي انتهى.

صرخ هو: "أنت يامن هناك! هل تعين ما تفعلين؟".

وحدث الخطى مسرعاً، مهرولاً فوق الحقول الرطبة، المشبعة بالماء، مندفعاً عبر أسجة الشجيرات، نازلاً إلى منخفض الظلمة الشتوية الجاسنة. استغرق دقائق معدودات في الوصول إلى البركة. وقف على الضفة، كان نفسه ثقيلأً. لم يكن في مقدوره أن يرى شيئاً البتة. بدت عيناه كما لو أنهما تخترقان الماء الساكن، أجل، ربما يكون ذلك هو الظل الداكن للباسها الأسود تحت سطح الماء.

.... جازف بالدخول البطيء إلى البركة، كان قاعها صيقاً، طين لين، غاص هو، وشلت برودة الماء ساقيه، بينما كان يتحرك بتؤدة استطاع أن يتنشق رائحة الطين البارد النتنة التي لوثت الماء كله. كانت الرائحة كريهة، ولم تستسغها رثاء. مع ذلك، قاوم هو بلا مبالاة، أوغل في البركة أكثر فأكثر. ارتفع الماء البارد فوق مستوى فخذه، حتى وصل إلى مستوى بطنه. غاص كل الجزء الأسفل من بدنه في العنصر البارد الشنيع. كان القاع شديد اللبونة ومشكوكاً فيه، كان فيرجسون يخشى أن يغوص ويصبح فمه تحت سطح الماء. لم يكن قادراً على السباحة، ولهذا كان يشعر بالخوف.

انحنى قليلاً، نشر ذراعيه تحت الماء وجعل يحركهما حركة دائرية، محاولاً تلمسها. تأملت البركة الباردة الساكنة فوق صدره. أوغل من جديد، أعمق قليلاً، وثانية، وبينما كانت يدها في الأسفل، شرع يتحسس كل ماهو تحت الماء من حواليه. من لباسها. لكنه أفلت من أصابعه. وبذل مجهوداً يائساً في الإمساك به.

بينما كان يفعل ذلك فقد إترانه، وغاص، بصورة مرعبة، وجعل يختلق في

الماء الفاسد الترابي، مكافحاً بصورة مجنونة من أجل دقائق قلائل. وفي الختام بعد فترة بدت أشبه بالأبدية، استطاع الوقوف على قدميه، انتصب ثانية في الهواء وتطلع من حوله. كان يلهث، وأدرك هو أنه ما يزال حياً، ثم نظر إلى الماء. كانت مابيل قد نهضت من الماء على مقربة منه. أمسك هو بثوبها، وسحبها إليه، ساعياً إلى أن يجد طريقه إلى اليابسة ثانية.

سار ببطء شديد، وبغاية فائقة، مفكراً في التقدم البطيء. نهض أعلى فأعلى، خارجاً من البركة، أمسى الماء الآن في مستوى ساقيه؛ كان سعيداً، في راحة تامة بعد أن تخلص من برائن بركة الماء، رفع الفتاة وتهادى على الضفة، متحرراً من رعب الطين الرمادي الندي.

طرحها على الضفة، كانت قد فقدت وعيها تماماً، والماء يسيل منها. جعل الماء يخرج من فمها، وبذل مجهوداً كي يعيدها إلى وعيها. لا ينبغي له مواصلة العمل فترة طويلة جداً، قبل أن يشعر أن تنفسها عاد إليها ثانية؛ كان تنفس تنفساً طبيعياً. تابع عمله مدة أطول. كان بمستطاعه أن يحس أنها تحيا تحت كفيه؛ عادت هي إذاً إلى وعيها. نشف وجهها، لفها بمعطفه، بخلق من حوله في العالم المظلم قليلاً، الرمادي القاتم، ثم رفعها وترنح في مشيته على الضفة مجتازاً الحقول.

بدت الطريق طويلة بصورة لم تكن تخطر له على بال، وبدأ حمله ثقيلًا جداً وشعر أنه لن يصل إلى المنزل - لكنه أخيراً استطاع أن يصل إلى فناء الإصطبل، ومن ثم إلى فناء الدار. في المطبخ أرقدها على دثار الموقد، ونادى أحدهم. كان المنزل خالياً. لكن النار ماتزال مشتعلة في الموقد.

ثم جثا ثانية كي يعتني بها. كانت تنفس بانتظام، كانت عيناها مفتوحتين على وسعهما كما لو أنها في أتم وعيها، لكن ثمة شيء ما غائب في نظراتها. كانت تعي كيانها، لكنها لا تعي بما حولها.

قفز درجات السلم، أخذ عدداً من البطانيات من السرير، ووضعها أمام النار كي تدفأ، ثم خلع رداءها المشبع بالماء، والذي يفوح برائحة الطين. جفف بدنهما بمنشفة ولفها عارية بالبطانيات. ثم دخل حجرة الطعام، باحثاً عن مشروب كحولي. يوجد قليل من الويسكي، أخذ هو رشفة منه، وسكب في فمها شيئاً منه.

كان تأثير المشروب فورياً، تطلعت في وجهه، كما لو أنها كانت تنتظر إليه

مدة من الزمن، إلا أنها الآن فقط أمست واعية به.

"دكتور فيرجسون؟" ... سألت هي.

"ماذا؟" ... رد عليها.

كان قد تجرد من معطفه، وحاول أن يجد لباساً جافاً في الطابق الأعلى. لم يكن يطبق رائحة الماء الطيني الراكد، وكان خائفاً حتى الموت على صحته:

"ماذا فعلت؟"، قالت هي:

"غصت في البركة"، أجابها. جعل يرتجف مثل مريض حقيقي، ولم يعد قادراً على العناية بها. بقيت تركز نظراتها عليه، بدا حزينا، بينما هو يتطلع إليها عاجزاً. خف الارتجاف، وعادت إليه الحياة ثانية، حياة مظلمة وغير معلومة، إنما قوية.

"هل فقدت صولي؟" .. سألت هي، بينما كانت عيناها مترالان مركزتين عليه.

"ربما، في اللحظة الحاضرة"، أجابها. أحس بالهدوء، لأنه استعاد قواه، زائله التوتر الغريب المضطرب.

"هل أنا معتومة الآن؟". سألته.

"أنت؟"، فكر ملياً. مرت لحظة ثم قال هو بصدق: "لا". أشاح وجهه جانباً.. الآن هو خائف، لأنه كان يشعر بالدوار، وأحس بصورة غامضة بأنها أقوى منه، في هذا الموضوع. واستمرت في النظر إليه بثبات طوال الوقت. "هل يمكنك أن تخبريني أين يمكنني أن أجد ثياباً جافة كي أرتديها؟" سالها.

"هل غصت في البركة من أجلي؟". سألته.

"لا" أجابها. "خضتُ فيها. لكنني دخلت في الماء أيضاً".

خيم صمت لحظة، تردد هو، كان يتحرق شوقاً للصعود إلى الطابق العلوي كي يحصل على ملابس جافة، إنما كانت في داخله رغبة أخرى. بدت وكأنها تريد الإمساك به. يبدو أن إرادته قد ذهبت للتنام. وتركته هو، واقفاً هناك خائر القوى أمامها، لكنه شعر بأن داخله دافئ، لم يرتعد على الإطلاق، مع أن ثيابه كانت مبللة بالماء وملتصقة بجسده.

"ماذا فعلت ذلك؟"، سألته.

"لأنني لم أردك أن ترتكبي مثل هذا العمل الأحمق"، قال هو.

"ثم أكن حمقاء"، قالت، هي ما تزال هي تتطلع إليه راقدة على الأرض، حيث كان دثار أريكة تحت رأسها. "كان ذلك هو العمل الصحيح الذي ينبغي لي القيام به. كنت أعرف ماكنت أفعله".

"سأذهب وأتخلص من هذه الأشياء الرطبة"، قال هو. لكنه ما يزال لا يملك القدرة على الابتعاد عنها، مالم ترسله هي. بدا كما لو أنها حياة جسده بيديها. وأنه غير قادر على أن يخلص نفسه، أو لعله لا يود ذلك أصلاً.

فجأة نهضت هي، ثم أمست واعية بحالتها. شعرت بالبطانيات التي حولها، وتحسست ساقيها. بدا على مدى لحظة كما لو أنها فقدت صوابها.

نظرت من حولها بعينين وحشيتين، كما لو أنها تفتش عن شيء ما. جمدها الخوف، رأت ثيابها مبعثرة على الأرض.

"من نضا عني ملابسي؟"، سألته، استقرت نظراتها على وجهه.

أجاب هو: "أنا. كي أعيدك إلى الوعي".

وعلى مدى لحظات قليلة لبثت تنظر إليه بصورة مروعة. تباعدت شفتاها.

"هل أنت مغرم بي إذا؟"، سألت هي.

كان واقفاً يتطلع إليها مفتوناً. بدت روحه كما لو أنها على شفير الذوبان. مشيت متناقلة على ركبتيها، بينما كان واقفاً هناك، تشبثت به بيقين غريب حاسم، ورنت إليه بعينين براقتين، ذليلتين، تتمان عن التجلي، والانتصار من نفسها. "أنت تحبني. أنا أعرف أنك تحبني، أنا أعرف".

وراحت تقبله بعاطفة جياشة، كما لو أنها غير مبالية بأي شيء آخر في الدنيا كلها.

خفض بصره متطلعاً إلى شعرها المبلل المشوش كان منذهلاً، حائراً، وخائفاً، لم يخطر بباله أن يغرم بها. لم يرغب بالوقوع في هواها. عندما أنقذها من الغرق وأعاد إليها وعيها، كان ذلك بدافع ضميره المهني كطبيب، وكانت هي بمثابة

مريضة. لم تكن عنده أي فكرة شخصية عنها. كلا، إن تدخل العنصر الشخصي كان شيئاً بغيضاً بالنسبة له، إنه تدينس لشرفه المهني. إنه شيء مروّع أن تطوّقه هكذا. ومع ذلك لم يكن قادراً على الإفلات منها.

تطلعت إليه ثانية، بالتّوكل ذاته، توكل الحب القوي والفعال، وبالضياء نفسه، ضياء النّصر المرعب والذي لا حد له، في ضوء اللهب الرقيق الذي يبدو كما لو أنه أتى من وجهها كالنور، كان هو خائر القوى. ومع ذلك لم يكن عازماً على أن يقع في هواها. لم ينو أن يغرم بها. ثمة شيء عنيد في داخله رفض الإفصاح عن نفسه.

"أنت مغرم بي"، كررت هي في تمثمة وقاحة عميقة ومفرطة الحماسة.

"أنت مغرم بي".

كانت يداها تجرانه، تجرانه إلى الأسفل نحوها، كان خائفاً، لا بل يشعر هو بقليل من الرعب. ذلك أنه في الواقع لم يكن عازماً على الوقوع في حبها. مع ذلك كانت يداها تسحبانه إليها. مدّ ذراعه بسرعة كي يثبت نفسه، وأمسك كتفها العارية، بدا كما لو أن لها يحرق الكف التي أمسكت كتفها الناعمة. ليس له أية نية في أن يغرم بها: كانت إرادته الكليّة ضد استسلامه. كان ذلك شيئاً مروّعاً. ومع ذلك مذهلة كانت لمسة كتفها، جميلاً كان إشراق وجهها، هل يحتمل أن تكون قد جئت؟ كان يرهب الوقوع في شباك هواها. ومع ذلك شيء مابداخله أورثه الألم أيضاً.

كان يحول بصره إلى الباب، بعيداً عنها. بيد أن يده بقيت على كتفها، وفجأة أمسّت هي في غاية الهدوء. خفض بصره إليها. صارت عيناها الآن مفتوحتين على مداها بسبب الخوف، والشك، وزال الألق من وجهها، رجع إليه ظل الكأبة الشنيعة. لم يكن في مقدوره أن يحتمل لمسة سؤال عينيها له، ونظرة الموت وراء السؤال.

بأنين باطني أفضى مابداخله، وجعل فؤاده يستسلم لها، لاحت على محياه بسمّة لطيفة مفاجئة. أما عيناها، اللتان لم تفارقا وجهه، شيئاً فشيئاً أغرورقتا بالدموع. تأمل الماء الغريب يترقرق في عينيها، كما لو أن نافورة بطيئة لتبجست هناك، وبدا كما لو أن فؤاده قد اشتعل وذاب في صدره.

لم يعد يحتمل النظر إليها بعد الآن. هوى على ركبتيه وقبض على رأسها بيديه وضَمَّ وجهها إلى حنجرته. كانت جد ساكنة. فواده، الذي بدا كما لو أنه قد تفتّر، كان يشتعل بنوع من الكرب في صدره. وأحس بعبراتها الحارة، البطيئة تبّل حنجرته. لكنه لم يكن قادراً على الحركة.

أحس أن دموعها الحارة تبّل عنقه وتجاويف عنقه، وظل بلا حراك، معلقاً بأحد خيوط أبديات الإنسان. الآن فقد صار أمراً لا مفر منه أن يضم وجهها إليه؛ لن يدعها تفلت منه ثانية، لن يدع رأسها يفلت من مسكة يده. ودَّ أن يبقى أبداً على هذه الحال، وقلبه يسبب له ألماً كان بمثابة حياة بالنسبة له.

من غير أن يعلم، كان يخفض بصره على شعرها اللبل، الناعم، البني اللون. ثم، فجأة، شمَّ الرائحة الكريهة لذلك الماء الراكد، وفي اللحظة ذاتها انسحبت مبتعدة عنه وتطلعت إليه. كانت عيناها كئيبتين ولا يسبر غورهما. كان يخشى تينك العينين، وشرع في تقييلها، من غير أن يعرف ماكان يفعله. تمنى أن لا يرى تلك النظرات الرهيبة الكئيبة التي لا يسبر غورها في تينك المقلتين.

عندما أدارت وجهها إليه ثانية، كان يشع بحمرة خفيفة رقيقة، ومن جديد بزغ ذلك البريق الرهيب للفرح في عينيها، الذي أرعبه حقاً، والذي رغم ذلك ود أن يشاهده، لأنه كان يخشى نظراته الشك أكثر منه.

"أتحبني؟" سألته، متلثممة بعض الشيء...

"نعم". هذه الكلمة كلفته مجهوداً موحجاً، ليس لأنها غير حقيقية، إنما لأنها كانت حقيقة جديدة جداً. هذا القول مزق ثانية فواده الممزق حديثاً، وبالكاد تمنى هو أن يكون قوله حقيقة، حتى الآن.

رفعت وجهها إليه، وانحنى فيرجسون للأمام، وقبلها برقة، قبله كانت بمثابة عربون أبدي. وحينما قبلها توتر قلبه ثانية في صدره. لم يكن عازماً على التولّيه بها. لكن الآن انتهى كل شيء. فقد عبر الخليج متجهاً إليها، وكل ماتركه وراءه صار ذابلاً وعقيماً.

بعد القبله، عيناها درت ثانية دموعاً مدرارة. كانت جالسة بلا حراك، بعيدة عنه، ووجهها مخفض ومشاح جانباً، ويدها مطويتان في جبرها. انهمرت العبرات ببطء شديد. خيم صمت تام، هو أيضاً، لبث جالساً بالاحراك ملتزماً

الصمت على دثار الموقد. الألم الغريب لقلبه الذي تفطر بدا كما لو أنه شرع يتلفه. أكان يلزمه أن يعشقها؟ أهذا عشق! أكان يجب أن يُسَرِّط بهذه الطريقة! -هم، طبيب!- كم سيسخر منه الناس جميعاً لو أنهم عرفوا!

-كانت فكرة معرفة الآخرين بغرامه هذا تؤلمه ألماً شديداً.

في خلال الألم الصريح واللافت للنظر لتلك الفكرة نظر إليها من جديد.

كانت جالسة هناك مخفضة الرأس مستغرقة في التفكير، رأى دمعاً تهسي، فاشتعل اللهب في فؤاده.

لَمْ تَبْكِيْن؟.. سألها بنبرة مختلفة.

رفعت بصرها إليه، ووراء غلالة الدمع جلب وعيها بوضعها لأول مرة نظرة قائمة من الخجل إلى عينيها.

"أنا لا أبكي، حقيقة"، قالت، وهي تتأمل نصف خائفة.

مد يده، وبرفق قبض على ذراعها العارية.

"أنا أحبك، أنا أحبك!" قال بصوت ناعم، خفيض ومرتعش، لا يمت إليه بصلة.

انكمشت، وطأطأت رأسها. مسكة يده الرقيقة، النافذة على ذراعها ضابقتها، رفعت بصرها إليه.

"أريد الذهاب"، قالت: "أريد أن أذهب وأترك ببعض قطع الملابس الجافة".

"لَمْ؟ أنا على مايرام". قال.

"لكنني أنوي الرحيل". قالت هي: ثم أردفت: "وأريدك أن تبذل ثيابك".

حرر ذراعها، ولفّت هي نفسها ببطانية، متطلعة إليه بشيء من الخوف. لكنها لم تنهض.

وبعد ثائية، نهضت بعصبية، لفّت جسدها كله بالبطانية. راقبها في تشوش واضطراب، بينما كانت هي تسعى لتحرير نفسها ولف نفسها بحيث يمكنها أن تسير راقبها من غير شفقة، وكانت هي تدرك ذلك، وبينما هي تمشي، كانت البطانية تتجرجر على الأرض، ولما شاهد هو بنظرة خاطفة قدميها وساقها

البيضاء، حاول أن يتذكر مفاتيها عندما لفها بالبطانية، لكنه وقتها لم يكن يرغب بالتذكر، لأنها لم تكن حينذاك تعني شيئاً بالنسبة له، وإن طبيعته منعتة من تذكرها كما هو الحال عندما كانت لا تعني شيئاً بالنسبة له.

أربعته ضوضاء ممتمة، مكتومة آتية من داخل المنزل المظلم، ثم سمع صوتها:

"توجد ثياب." نهض ومضى إلى أسفل السلم، ولملم قطع الملابس التي رمتها له. ثم عاد إلى النار، كي يدلك نفسه، ويرتدي ثيابه، كشر مشمئزاً من مظهره عندما فرغ من لبس الثياب.

كانت النار قد بدأت تخدم، لذا وضع شيئاً من الفحم. أضحي المنزل الآن شديد العتمة، عدا ضوء مصباح الشارع الذي كان يلمع ضعيفاً وراء أشجار البهشية. أشعل مصباح الغاز بعيدان ثياب وجدها على رف الموقد، ثم أفرغ جيوب ثيابه الخاصة، ورمى ملابسها المبللة بهيئة كومة في حجرة غسل الأطباق والآنية. بعدها جمع ثيابه المشبعة بالماء، برفق، ووضعها بهيئة كومة منفصلة على سطح الوعاء النحاسي في حجرة الأطباق والآنية.

كان الوقت في الساعة الجدارية يشير إلى السادسة. سمعته اليدوية توقفت عن العمل. ينبغي له العودة إلى عيادته الجراحية، انتظر، لكنها لم تنزل بعد، لذا مضى هو إلى أسفل السلم، ونادى: "ينبغي لي الذهاب".

وعلى الفور سمعها تنزل درجات السلم. ليست أجمل ثيابها، كان فستاناً من نسيج القوال الرقيق الأسود، وكان شعرها مسرّحاً ومرتباً، لكنه ما يزال بليلاً. نظرت إليه - ورغماً عنها ابتسمت.

"لا أحبكِ بتلك الملابس." قالت هي.

"هل بدوت مثيراً للسخرية؟" أجابها.

كل منهما كان خجلاً من الآخر.

"ساعد لك قليلاً من الشاي." قالت.

"لا، يتعين علي الذهاب".

"هل ينبغي عليك الذهاب فعلاً؟" وتأملته ثانيةً بعينيهما المفتوحتين على وسعهما، والمتوترتين، والمرتابتين، ومن جديد، من خلال الأسم الساكن في قلبه عرف مقدار حبه لها. مضى وقبلها برقة، وب عاطفة، وقبلها قبلة القلب المودع.

"وشعري يعبق برائحة جد فظيعة". غمغت هي بحيرة وارتيك. "وأنا الآن في منتهى الكآبة، أنا في منتهى الكآبة! أوه لا، أنا في غاية الكآبة".

وانخرطت في بكاء يفطر القلب. "أنتَ ترغب بالوقوع في هواي، أنا رهيبة!".
"لا تكوني حمقاء، لا تكوني حمقاء"، قال هو، ساعياً إلى تهدئتها. قبلها وحملها بين ذراعيه. "أنا أريدك، أريد الزواج منك، سوف نتزوج، على عجل، على عجل - غداً إذا تمكنتُ من ذلك".

لكنها تحببتُ نحيباً مُراً، وصاحت:

"أحس بالكآبة. أحس بالكآبة، أشعر أنني رهيبة بالنسبة لك".

"كلا، أنا أريدك". هذا هو كل ما أجاب به، بتهور، بتلك النبيرة الفظيعة التي أخافتها أكثر تقريباً من رعيها الخاص من أن لا يكون راغباً فيها.

The horse dealer's daughter
pp 150-167.

■ المصدر:

The Second Penguin Book
of Short Stories.



حكاية البحار الصغير

الروائية الدانماركية

ايزاك دينيسن / كارين بليكسن

■ ترجمة: عبد الله الملاح

ARCHIVE
المؤلفة في سطور

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ولدت ايزاك دينيسن، الاسم المستعار لكارين بليكسن سنة ١٨٨٠، في رنجستيد بالدانمارك. درست الفن في كوبنهاجن وباريس وروما وعاشت بعد زواجها في مزرعة للبن في كينيا، وتولت إدارة المزرعة بعد طلاقها، ثم اضطرت للعودة إلى الدانمارك بعد انهيار أسعار البن في الأسواق العالمية عام ١٩٣١. وقد سجلت تجاربها في إفريقيا في روايتين أولاهما Out of Africa التي تحولت إلى فيلم سينمائي، والثانية Shadows on the grass.

نشرت أعمالها تحت أسماء مستعارة، وكانت تكتب بالدانماركية والإنكليزية معاً. وقصة البحار الصغير مختارة من مجموعتها "حكايا الشتاء" Winter's Tales وتنتشر بإذن خاص من مؤسسة رونغستيدلند الخيرية التي أوصت لها المؤلفة بعائدات أعمالها. توفيت ايزاك دينيسن ١٩٦٢.

حكاية البحار الصغير

إيزاك دينيسن

كانت السفينة "شارلوت" تشق عياب البحر في طريقها من مارسيليا إلى مرساها في ميناء أثينا في جو "مكفهر بعد ثلاثة أيام أمضتها في مصارعة العاتية الشديدة. وعلى السطح المبلل كان الفتى سيمون يقف ممسكاً بحبل الصاري، لئلا تنزلق قدماء مع تمايل السفينة وتأرجحها باضطراب الأمواج من حولها، وهو ينقل ناظريه مابين السماء المتلبددة بالغيوم وقمة الشراع الكبير.

رأى طائراً كان قد لجأ إلى قمة الصاري هرباً من العاصفة، فعلقت رجليه بحبال الشراع، وهو يصارع ليتخلص منها فلا يستطيع ذلك مهما خفق بجناحيه وأدار رأسه يمنة ويسرة لشدة ضيقه.

كانت خبرة الفتى قد أوصلته إلى القناعة بأنه لا معين للمرء في هذا العالم إلا نفسه، وليس له أن يتوقع عوناً من أحد. ولكنه مع ذلك وجد نفسه مشدوداً إلى منظر هذا الكفاح الدامي الصامت الذي كان ذلك الطائر يقوم به لينقذ نفسه. ظل الفتى يتابع المشهد طوال فترة زادت عن الساعة، وعيناه لا تحيدان عنه. ووجد نفسه يتساءل عن فصيلة ذلك الطائر. وكان قد صادف في الأيام الأخيرة عدداً من الطيور تحط على حبال الأشرعة وتستقر هناك. وكانت طيوراً من كل نوع، فمنها السنونو الخطاف والسماوي وزوج من الباز الجوال. وتذكر أنه رأى قبل سنوات في بلدته بالقرب من بيته طائراً من طيور الباز يحط على حجر لفترة ثم يطلع طائراً. ففعل هذا هو ذلك الطائر. وقال الفتى في نفسه هذا الطائر يشبهني. فقد كان هناك وهو الآن هنا. وفيما كان الفتى يطوف بأفكاره انتابه شعور بأن مايجمع بينه وبين الطائر الإحساس بالمأساة المشتركة. ووقف ينظر إلى الطائر بقلب واجف، نظر حواليه فلم يجد أحداً من البحارة قريباً ليسخر منه، فشرع يتدبر كيف يرتقي الحبل ليخلص الباز من محنته. رد شعره إلى الوراء وشمر عن ذراعيه، واستطلع سطح السفينة بنظره ثم أخذ يرتقي الحبال، واضطر للتوقف مرتين لتأرجح الحبال واهتزاز السفينة. تحقق ظن الفتى حين بلغ قمة الصاري فوجد الطائر أنثى باز، وحين أصبح رأسه محاذياً لها توقفت عن صراعها مع الحبال، ونظرت إليه بعينين

صفراويين غاضبتين نظرات تتم عن اليأس. أمسك بها بيد بينما أخذ يخرج بالأخرى سكينا ليقطع خيوط الحبل التي علقت بها رجلها، انتابه خوف شديد وهو ينظر إلى سطح السفينة في الأسفل، إلا أنه أحس في الوقت ذاته بأنه تسلق الحبل دون أمر من أحد بمهمة شاءها لنفسه، فأتار فيه ذلك إحماساً بالزهو خفف من اضطرابه، وشعر وكأنما أصبح هو والبحر والسماء والسفينة والطائر متحدتين. وفيما كان يحررها عمدت إلى نقر إبهامه فنفر الدم منه فكاد أن يطلقها، وشعر بالغضب فضربها على رأسها، ثم وضعها داخل سترته ونزل إلى سطح السفينة ثانية.

حين بلغ السطح وجد مساعد القبطان والطباخ واقفين يتطلعان إليه وهو ينزل، وقابله بزمجرة وهما يسألانه عن أمره. كان التعب قد نال منه كل منال حتى تفرقت الدموع في عينيه، وبدلاً من الحديث أظهر لهما الطائر فوجدها هادئة وهو يضمها بين كفيه. ضحك الرجلان لهذا المنظر ومضيا في طريقهما. وضع سيمون الطائر على الأرض وتحنى عنها وشرع يراقبها عن بعد قليلاً، ثم خطر بباله أنها قد لا تستطيع بعد حين الإقلاع من ذلك المكان الزلق، فعاد وأمسك بها من جديد ومضى وهو يحملها ليضعها فوق أكياس من الخيش. ولم يمض وقت طويل حتى أخذت في ترتيب ريشها وانفتحت تقفز كقزة أو اثنين، ثم طارت فجأة فوق صفحة البحر الرمادي وردد الفتى في خلده "هاهي بازتي تطير".

ما إن عادت شارلوت إلى مرساها حتى انضم الفتى إلى طاقم سفينة أخرى، ثم غدا بعد عامين خادماً على السفينة "هيي" الراسية في ميناء بودو في أعلى ساحل النرويج لتتسوق شحنة من سمك الرنكة.

كانت السفن تؤم بودو قادمة من كل بقاع الدنيا تجتذبها أسواق الرنكة الضخمة (فمنها السويدية والفنلندية والروسية)، مما جعل الميناء يبدو كغابة من صواري السفن. وعلى اليابسة الكثير من الضجيج والفوضى، وكان بوسع المرء أن يسمع لغات ولهجات لا حصر لها ويشهد الكثير من المشادات والمشاحنات. وكان الشاطئ يحفل بالأكشاك التي أقامها أصحابها للبيع والشراء. وهناك صادف الفتى لأول مرة اللاب ذوي البشرة الصفراء والقامة القصيرة والحركة الرشيقة الصامته، والعيون التي يشع منها الحذر يعرضون مصنوعاتهم من الجلد المزين بحبات الخرز.

كان ذلك في شهر نيسان، والبحر والسماء في صفاء شديد حتى يكاد المرء لا يستطيع النظر إليهما طويلاً، مساحات لا حدود لها تتردد في طولها وعرضها أصوات الطيور، وكأنما شخص ما كان ينزل بها ضرباً وتقطيعاً بسكاكين خفية هناك في أعالي السماء.

ولقد عجب سيمون للضياء في تلك الأمسيات من شهر نيسان، ذلك أنه كان يجهل الجغرافيا وأثر خطوط الطول والعرض، فوجد في ذلك إشارة إلى إدارة طيبة تسري في هذا الكون، أو منه. وكان سيمون طوال حياته فتى ضئيل الجسم بالمقارنة مع أقرانه، إلا أن عوده اشتد وقويت أطرافه منذ ذلك الشتاء الذي مضى. ولقد اطمأن الفتى إلى تطور حاله، وزين له الخاطر أن ذلك لا بد أن من المصدر عينه الذي جاء بعذوبة الطقس، ورأى فيه خيراً جديداً من العالم. وبما أنه كان خجولاً بطبعه فقد وجد في مثل هذا الخاطر ما يشي به التناول والطمأنينة والحبور ولم تعد نفسه تطلب المزيد. فإن كان ثمة ما ينبغي عمله فذلك أمر يتدبره بنفسه. وهكذا مضى الفتى في طريقه واتق الخطوة، متمهلاً، يحيط به ضرب من الزهو والاعتداد بالنفس.

نزل الفتى ذات مساء إلى الشاطئ في إجازة وزار كشكاً لتاجر روسي يهودي صغير يبيع ساعات ذهبية. كان جميع البحارة يعرفون أن الساعات التي يبيعها مصنوعة من معادن خسيسة، والعهد به أنه لم يكن ليدع أحداً يدخل الكشك يغادره قبل أن يشتري ساعة من تلك الساعات التي يعرضها عليهم. ظل سيمون ينظر إلى تلك الساعات غير حافل بالوقت، إلا أنه لم يشتري شيئاً، وكان في دكان اليهودي العجوز صندوق من البرتقال. وكان سيمون قد عرف البرتقال في رحلاته، فاشترى واحدة حملها معه وقد عزم على الصعود إلى تلة ليأكلها هناك وهو يتمتع ناظره بمشهد البحر.

وفيما كان يمضي في طريقه، عند أطراف المكان، وجد فتاة صغيرة ترتدي ثوباً أزرق اللون واقفة على الطرف الأخير من السياج وهي تنظر إليه كانت في الثالثة عشر أو الرابعة عشر من عمرها، نحيلة كسمكة الأنقليس مستديرة الوجه واضحة الملامح وذات نمشٍ وضفيرتين طويلتين، نظر كل منهما إلى الآخر بإمعان. قال سيمون محاولاً أن يبدأ الحديث معها "علام تتطلعين هنا في هذا

المكان". فتألق وجه الفتاة بابتسامة واسعة عريضة وأجابته "أبحث عن الرجل الذي سأتروجه"، طبعاً كان في سيماء الفتاة وهونها ما أثار في فؤاده الطمأنينة والسعادة، فابتسم وهو يقول: "ربما كنت أنا من تقصدين، ردت الفتاة ضاحكة: "لا بد أنه يكبرك بسنوات، هذا أمر مؤكد"، قال سيمون: "ولم هو كبير إلى هذا الحد؟ فأنت لست كبيرة بعد".

هزت الفتاة رأسها بخيلاء ورزائنة: "لا ولكنني سأغدو حين أكبر رائعة الجمال، وسوف أضع على رأسي قبعة وأنتعل حذاء بني اللون".

سأل سيمون، الذي لم يكن يملك أن يوفر لها شيئاً مما ذكرت: "فهل لك إذا ببرتقالة؟"

نظرت إلى البرتقالة ثم انتقلت بنظرها إليه.

قال: "إنها لذيذة الطعم"، سألتها إذا فلماذا لا تأكلها أنت؟

لقد أكلت الكثير من البرتقال حين كنت في أثينا. وهنا كان علي أن أدفع ماركاً ثمناً لها.

سألتها عن اسمها فأجاب: "اسمي سيمون. فما اسمك أنت؟" أجابت الفتاة: "أدعى نورا. وهيا أخبرني، ياسيمون ماذا تطلب الآن مقابل برتقالك؟"

ازداد سيمون جراً، حين سمعها تلفظ اسمه فهل تمنحني قبة مقابل برتقالة؟ نظرت إليه نورا بإمعان، ثم قالت: نعم إنني لا أمانع في ذلك.

شعر الفتى بحرارة تسري في جسده، كما لو كان يجري وحين مدت الفتاة لتأخذ البرتقالة أمسك بها. وفي تلك اللحظة، سمعا نداء منادٍ من داخل البيت.

قالت: "هذا أبي يناديني.". وحاولت أن تعيد له البرتقالة إلا أنه أبى أن يأخذها. قالت بكلمات متلاحقة: "إذا تعال غداً وسوف أعطيك قبة".

قالت ذلك وانسلت عائدة إلى البيت، وقف الفتى مسمرأ في المكان وهو يتابعها بنظراته وهي تدخل البيت، ثم مال بث أن قفل عائداً إلى سفينته، لم يكن سيمون قد اعتاد وضع الخطط للمستقبل. وهاهو ذا في حيرة لا يدري إن كان سيعود إليها أم ينسى الأمر.

وفي المساء التالي لم يجد الفتى فسحة من الوقت للنزول إلى اليابسة، إذ اضطر للبقاء على ظهر السفينة بينما كان البحارة قد غادروها في إجازة الليلة، ومع ذلك فلم يلحظ في نفسه ضيقاً من هذا الطارئ. والحق أن سيمون كان قد عزم أصلاً على البقاء مع كلب السفينة بالتأازر، ليتدرب على عزف الكونسيرتين التي كان قد ابتاعها قبل حين. كان كل ما يحيط به كئيماً في ذلك المساء، حتى كاد لا يتبين احمرار الأفق حينما كانت الشمس في طريقها إلى الغروب، بينما بدت مياه البحر هادئة تماماً كأنما هي حليب أو ماء مستقر، ولم يكن هناك ما ينم عن الحركة، إلا عندما أخذت القوارب في الاندفاع نحو الشاطئ، فترسم في حركتها خيوطاً داكنة. وهناك جلس سيمون والتفت إلى آله يعزف عليها، وماهو إلى حين حتى أخذت موسيقاه تحادثه وتلح عليه في الحديث، فنهض من مكانه ونظر إلى السماء، فرأى القمر مكملاً يتوسط السماء.

كانت السماء تسطع بالنور حتى كاد القمر لا يجد لنفسه مكاناً، وبدأ وكأنما ظهر باستدارته متجرباً وقد حملته نزوة إلى موقعه برزانة مكلفة. وإذا رأى الفتى مارأى أدرك أنه لابد نازل إلى الشاطئ مهما كلف الأمر. لكنه وجد نفسه عاجزاً عن تدبر وسيلة تحمله بعدما أخذ البحارة القارب، وقف على سطح السفينة طويلاً، حتى لاح خيال فتى بجار على ظهر قارب، حينما شاهد مركباً شراعياً قادماً متجهاً من موقع قريب من سفينة تبعد قليلاً من حيث كان يقف، فلوح له بيده منادياً أن يقترب. وجد سيمون الطاقم كله من البحارة الروس، ويعملون على سفينة تدعى "أنا"، وهم في سبيلهم إلى البيرو. بذل الفتى جهده ليبين لهم مقصده حتى نجح في النهاية فحملوه معهم وطلبوا منه في البداية أن يدفع لهم أجراً لقاء نقله. تقدم الأجر كما طلبوا، لكنهم أعادوا له النقود وهم يتضاحكون. حدثته نفسه أن القوم يعتقدون أنه ماض للعبث مع إحداهن فأحس عندئذ بشيء من الزهو لأنهم أصابوا في ظنهم، وإن كانوا قد أخطؤوا التقدير مع ذلك لجهلهم بحقيقة الأمر.

دعا البحارة حينما رسا بهم القارب على الشاطئ، لمرافقتهم ومشاركتهم الشراب، وماكان له أن يرفض دعوتهم وقد قدموا له ذلك العون. كان بينهم عملاق ضخم كأنه الدب عرف نفسه إلي سيمون باسم "ليفان"، كان ليفان هذا سريعاً إلى السكر فتمل وأخذ يتمايل مترنحاً، ملقياً بنقله الهائل على الفتى متودداً كالذئب الضخم

الذي يتودد إلى صاحبه، ثم أهداه سلسلة ساعة ذهبية وهو يقبل وجنتيه. وعندئذ فكر الفتى بأنه ينبغي عليه هو أيضاً أن يهدي نورا ساعة حين يلتقيان، حالما يتمكن من الإفلات من رفاقه الروس، ثم مضى إلى أحد الأكشاك التي يعرفها وابتاع منه منديلاً من الحرير أزرق بلون عينيها.

كانت تلك ليلة من ليالي السبت، وكان هناك كثير من الناس قد انتشروا بين البيوت، قدموا في صفوف طويلة، بعضهم يغني وكلهم ينشدون نصيباً من المتعة، وسط هذه الحياة الحافلة بالضجة والمتعة والمرح وتحدث القمر الرائق الساطع، انتاب سيمون إحساس بالنشوة بتأثير كؤوس الخمر التي تناولها مع الرفاق وذكرى هروبه من السفينة، وفي تلك اللحظة حشر المندبل في جيبه، وكان منديلاً من الحرير الذي لم يسبق أن لمس مثله من قبل، هديته لفتاته.

لم يعد الفتى يتذكر الطريق إلى بيت نورا فظل يدور في الطرقات حتى وجد نفسه يعود إلى نقطة البداية، فجزع وخشي أن يمضي الوقت في التجوال. فشرع يجري في الطرقات. وفيما كان يجري مسرعاً صادف في ممر ضيق بين كوخين من الأكواخ الخشبية رجلاً ضخماً كان إيفان. فتح الروسي ذراعه مطوقاً الفتى وشده إليه مبتهجاً وهو يقول: "عظيم! عظيم! هلاقت وجدتك أيها الطائر الصغير. لقد بحثتُ عنك في كل مكان حتى بكى إيفان المسكين بعد أن فقد صديقه".

صاح سيمون: "دعني وشأني، يا إيفان".

رد إيفان قائلاً: "هيهات! سأمضي معك حيثما تشاء، وسوف أجعلك تنال كل ماتريد، قلبي ونفودي كلها ملك لك. فلقد كنت أنا أيضاً ذات يوم ابن سبعة عشر عاماً، وأريد أن أجد ذلك العهد الليلة".

صرخ سيمون: "إنني في عجلة من أمري، فدعني أمضي، دعني وشأني".

شده إيفان إليه بقوة حتى شعر الفتى بالألم، ومضى يربت على ظهره باليد الأخرى، وهو يقول: قلبي ينبئنني بأمر! فاطمن، يا صديقي الصغير! إن قلبي يحدثني بأننا لن نفترق، أنا وأنت، بعد الآن، ها إنني أسمع أصوات الآخرين قادمين إلينا، وعندئذ سوف نمضي ليلة ستظل تذكرها لترويهما إلى أحفادك حين تصبح جدًا".

وفجأة شد الرجل الفتى إليه، وحمله كما يحمل الدب حملاً صغيراً. وحينما

■ حكاية البحار الصغير ■

أحس الفتى بالحرارة المنبعثة من الرجل وبقوة عضلاته ثارت ثائرتة، وتداعت في مخيلته صورة نورا وهي تنتظر قدميه كسفينة صغيرة في جو سديمي، نظر فرأى نفسه مشدوداً مقيداً محمولاً بين ذراعي عملاق مكسو بالشعر. حملته الثورة على أن يضرب إيفان بكل مايملك من قوة، وهو يصيح : "هيا دعني يا إيفان، وإلا قتلتك! هيا دعني ومثأتي". رد إيفان: "أه لسوف تشكرني بعد قليل، حين تخدم ثائرتك". ومضى الروسي يطلق عقيرته بالغناء.

مد سيمون يده إلى جيبه يبحث عن سكين يحتفظ بها، أخرجها من جيبه ثم دفع بيده نحو أبط العملاق وهو مازال على ثورته من الغضب ولتو أحس بالدم يتدفق ويجري في كم قميصه.

توقف إيفان عن الغناء، وأرخی قبضته عن الفتى، وأطلق صيحتين طويلتين مكتومتين من الألم، وبعد لحظة تهاوى الرجل على ركبتيه، وصاح قضي عليك أيها المسكين، إيفان إيفان! المسكين". وسقط على الأرض.

طرق سمع سيمون في تلك اللحظة أصوات البحارة الآخرين وهم يتقدمون نحو المكان وأصواتهم تتعالى بالغناء في تلك الحارة الضيقة.

وقف وقد خيم عليه السكون لحظة، مسح سكينه، ورأى الدم يتجمع تحت الجسم العملاق المضرج كأنه بركة قاتمة، فشرع في الركض هارباً من المكان. استمر الفتى في الركض حتى توقف بعد حين ليختار طريقاً يسلكه وهو يسمع أصوات رفاق القتل ينتحبون.

حدثته نفسه أن يمضي إلى البحر ليغسل يديه ويزيل آثار تلك الحادثة، إلا أنه مضى يركض في الاتجاه المعاكس، حتى وجد نفسه بعد قليل في ذلك الدرب الذي كان يسير فيه قبل يوم وبدا له مألوفاً كأنما سار عليه مئات المرات من قبل.

تمهل في السير ليستطلع المكان من حوله، وفجأة رأى نورا واقفة على الطرف من السياج، كانت قريبة منه حينما وقع نظره عليها في ضوء القمر. وقع على ركبتيه جاثياً وهو يهتز مرتعداً وأنفاسه تتلاحق وظل صامتاً مدة لا يقوى على الكلام.

نظرت إليه الفتاة الصغيرة، وهو جاث وقالت بصوتها الدلع الخافت:

- مساء الخير ياسيمون! لقد انتظرتك طويلاً. صممت لحظة ثم أضافت: "لقد تناولت برتقالتك!"، صاح الفتى: "آه يانورا! لقد قتلت رجلاً!".

نظرت إليه بإمعان، لكنها لم تتحرك من مكانها، ثم سألته بعد لحظة صمت: "ولم قتلت الرجل؟". قال سيمون: "لأصل إلى هنا، لأن الرجل حاول اعتراض طريقي. ولكنه كان صديقي أيضاً". وتابع يقول، وهو يستوي ببطء على قدميه، وقيل أن ينفجر بالبكاء: كان صديقي وقد أحبني". قالت نورا ببطء وتدبر: "نعم لأنه كان عليك أن تأتي في الموعد".

سألها بلهجة الرجاء: "هل لديك ملجأ أختبئ فيه، فالتاس جادون في إثري". أجاب نورا: "لا أستطيع إخفاءك، لأن أبي كبير القساوسة في بودو، ولو عرف بأمرك لسلمك إلى مطارديك، فأنت عنده قاتل".

قال سيمون: "إذن، فأعطني مالمسح به يدي". سألته وهي تمضي خطوة صغيرة إلى الأمام: "وما شأن يديك؟" مد الفتى إليها يديه. سألته: "أهذا دمك؟"، أجاب لا إنه ليس دمي، بل دمه هو! فتراجعت إلى حيث كانت. "أتكرهينني الآن؟".

"لا. لست أكرهك، ولكن أضع يديك وراء ظهرك" <http://>

اقتربت منه وهو يحمل يديه ليضعهما خلف ظهره، وهو على الطرف الآخر من السياج، فطوقت عنقه، وقبلته بحنان. أحس بوجهها رطباً، منعشاً كضوء القمر. ولما أطلقت وجهه شعر بالدوار، ولم يدرك إن كانت القبلة دامت لحظة أم ساعة.

انصببت نورا مستقيمة بقامتها وعيناها مفتوحتان، وهي تلفظ عباراتها ببطء وزهو: "والآن أعاهدك على ألا أتزوج سواك ماحييت!".

ظل الفتى واقفاً ويده وراء ظهره، وكأنهما مقيدتان حيث وضعهما. قالت الفتاة: "هيا اجر فالتقوم قادمون!"، تبادلوا النظرات ثم قال لها: "لا تنسي يانورا عهدك لي!" دار على كعبيه، وجرى هارباً. قفز فوق سياج اعترضه، ثم مشى متمهلاً حين أصبح بين الدور. لم يكن يدري لنفسه وجهة يسير إليها. فلما بلغ إحدى الدور سمع أصوات الموسيقى والصخب. فدخلها ببطء وهذوء.

كان المكان مضاء بتدليل يتدلى من السقف، والهواء كثيف بني اللون بأثر التراب المتصاعد من الأرض وكان بين الحاضرين بعض النساء ورجال يرقصون وهم يضربون الأرض بأقدامهم ضاحكين. ما أن دخل سيمون حتى تراجع الجمع نحو الحائط ليخلوا ساحة الرقص لاثنتين من البحارة أرادا أن يعرضا لونا من رقصات بلادهما.

قال سيمون في دخيلة نفسه: "سيأتي بحارة السفينة بعد قليل ليبحثوا عن قاتل رفيقهم، ولسوف يكتشفون أمري بمجرد النظر إلى يدي هاتين".

كان لتلك الدقائق الخمس التي أمضاها الفتى واقفاً عند جدار صالة الرقص، بين الراقصين العابثين وهم ينضحون عرقاً، أبلغ الأثر، فقد شعر وكأنه ازداد نضجاً وغدا رجلاً ككل الرجال في تلك الدقائق القليلة. فلم يشك قدره أو سوء طالع. فما هو ذا قتل رجلاً ثم قبل فتاة، ولم يعد لديه ما يطلبه من الحياة أكثر مما نال، ولا كانت الحياة لتزيد في طلبها منه، كان ذلك سيمون، رجلاً شأن كل الرجال من حوله، ولسوف يموت مثلاً يموت كل الرجال أيضاً.

ظل سيمون مستغرقاً في أفكاره ولم يشعر بما كان يدور من حوله، إلا حينما رأى امرأة تدخل وتقف في وسط الساحة وقد خلت من الراقصين، ثم تشرع في النظر من حوله. كانت امرأة عجوزاً قصيرة القامة عريضة الكتفين ترتدي زي نساء اللاب، ووجدها تقف وسط المكان بعظمة الملكات، وتتنظر إلى الناس نظرات شرسة كأنما المكان ملك لها. كان جلياً لمن يراها أنها كانت معروفة بين أكثر الحاضرين ولها عندهم سطوة، وإن ضحك في حضورها البعض، فحينما شرعت في الكلام توقف الصخب في القاعة. صاحبت بصوت أجش كصوت الطيور: "أين ولدي؟ من رأى منكم ابني؟".

ما أن انتهت من السؤال حتى تلتفت لتقع عيناها على سيمون. مضت إليه بين جمع الناس وهم يفسحون الطريق أمامها. مدت يدها السمراء النخيلة الهرمة وأمسكت بمرقعه، وهي تصيح به هيا، تعال معي الآن، فلست بحاجة للرقص الليلة. فلسوف ترقص في الأعلى قريباً! هيا معي!".

ترجع سيمون قليلاً بعيداً عنها، وقد خالها مخمورة، ولكنه بدا حين أخذت تحقق في وجهه بعينيها الصغراوين، كأنما التقاها ذات مرة من قبل وراوده شعور بأنه ربما يحسن صنعاً لو أصغى إليها.

صاح أحدهم: "ترقي بولدك، فهو لم يأت بضير كان يريد الاستمتاع بالنظر إلى الراقصين وحسب!".

وفيما كانا يغادران سماعاً جليلة تعلو في الطريق، ووجداً جمعاً من الناس يهرعون راكضين، وإذا بأحدهم يصطدم بسيمون وهو يهم مغادراً، فينظر إليه والعجز نظرة عجل، ويمضي في طريقه مسرعاً.

وبينما كان الاثنان يسيران في طريقهما إلى الشارع رفعت العجوز طرف ثوبها ووضعت في يد الفتى. وقالت له: "هيا امسح يدك بتورتتي"، وما هو إلى شوط قصير حتى بلغا بيتاً صغيراً من الخشب توقفا عنده. ولما حاولا الدخول اضطررا لخفض رأسيهما ليتمكنوا من دخول الباب. نظر الفتى والمرأة مائزاً ممسكة بذراعه، وهي تدخل البيت قبله، حتى في السماء لحظة، ورأى الضباب يعم جو الليل والقمر تحيط به هالة من النور.

كانت غرفة العجوز ضيقة بيّدة عتمة نافذة صغيرة وحيدة، ووجد الفتى قنديلاً على الأرض ينبعث منه ضوء خافت. كانت الغرفة مزدحمة بجلود الغزلان والذئاب وقرن الوعول التي يصنع منها أبناء اللاب الأزرار وقبضات السكاكين، والهواء فيها ساكن خائق.

حالما دخلوا الغرفة أمسكت المرأة برأس سيمون وفردت بأصابعها الغربية الشكل شعره على نحو مايفعل أبناء اللاب، ووضعت على رأسه قبعة كالتي عرف بها هؤلاء القوم ثم ترجعت خطوة أو خطوتين لتتدر أمره، وقالت: "اجلس على كرسي. ولكن عليك أولاً أن تخرج السكين".

كانت تتكلم بصوت جهوري وبلهجة حازمة، لم تدع للفتى مجالاً إلا الامتثال للأمر، فجلس على الكرسي محدقاً في وجه المرأة لا يملك أن يزيح عينيه عنه، وكان وجهها مسطحاً أسمر كأنها عفت تجاعيده الدقيقة بالتراب. وسمع عندئذ أصوات جمع من الناس في الخارج، ثم توقف عند البيت، ليأتي أحدهم طارقاً الباب ويتوقف لحظة ويعاود الطرق من جديد.

■ حكاية البحار الصغير ■

وقفت المرأة وأصغت بهدوء الفأر. نهض الفتى واقفاً، وقال: "لا! لا جدوى من هذا كله فهؤلاء الناس يسعون إلي، ولا يعينهم أي شخص آخر. والأفضل لو خرجت إليهم!".

قالت: "هيا أعطني سكينك!.. أخذت السكين منه وللتو دفعت بنصلها في إبهامها حتى تدفق منه الدم وتركته يسقط على التتورة، وصرخت عندئذ: هيا ادخل أيها الطارق!".

فتح الباب ودخل منه اثنان من البحارة الروس، وقفا عند المدخل وتكلم الاثنان معاً: "إننا نبحث عن رجل قتل رفيقاً لنا إلا أنه تمكن من الهرب. فهل شاهدتما أو سمعتما أحداً من الناس يسير على هذا الطريق؟"

التفتت اللايبة العجوز إلى الرجلين وفي عينيها بريق الذهب في النور، وصاحت: "مسألتي إن كنتُ رأيتُ أحداً أو سمعتُ؟ لقد سمعتكما تصرخان في طول البلد وعرضها أن جريمة وقعت، فأتريتما الفزع في وائني الأحمق، حتى جرحت إصبعي وأنا أخيط بساط الجلد هذا، وقد بلغ الهلع بولدي أنه لم يستطع إسعافي، فضاع البساط ولسوف تدفعان ثمن البساط الذي تلف بسببكما. وإذا كنتما تبحثان عن قاتل، فهيا! فتشاً البيت لأمن شر المجرم، ولسوف أعرف كيف أتدبر أمركما متى التقينا!".

كانت ثورة المرأة شديدة فأخذت تدور كالراقصة وتهز رأسها كطائر غاضب وقع في فخ.

دخل الروسي وأجال النظر في الغرفة وتطلع إلى المرأة ورأى يدها وتورتها الملطختين بالدماء. قال الرجل، بصوت يخالجه الحرج: "أرجوك المعذرة لهذا الحرج، ولا تغضبني مما بدر منا، ياسونيفا. ونحن نعلم قدرتك وبأسك، متى انتويت أمراً فهاك ماركا تعويضاً عن الدم الذي أرقته!" وضع الرجل عندئذ قطعة النقد في يدها الممدودة.

بصقت سونيفا على القطعة، وقالت: "هيا اغربا عن وجهي، فلم يعد بيننا دم ولا حساب، هيا!" ثم أغلقت الباب وراءهما وأخذت في مص إصبعها المجروح، بينما افتر ثغرها عن ابتسامة غامضة.

نهض الفتى عن مقعده ووقف أمامها منتصباً وهو يحرق في وجهها، وأحس عندئذ كأنه معلق يهتز في الهواء، ولكنه بقي ثابتاً مع ذلك.

سألها عندئذ: "لماذا تكلفت إنقاذي؟".

أجابت: "ألا تدري؟ ألم تعرفني بعد؟ ولكنك تذكر بلا ريب ذلك الطائر الذي علق في حبل الشراع في السفينة "شارلوت" حين كانت تبهر في عرض البحر الأبيض؟ فيومئذٍ امتطيت شراع الصاري لتتقذني وسط رياح البحر الشديدة. فأنا ذلك الطير. ونحن اللاب كثيراً ما نظير على ذلك النحو لنكتشف العالم. وكنت يوم صادفتك في رحلتي إلى أفريقيا لزيارة أختي وأطفالها؛ وهي تغدو إن شاءت طائراً مثلي. وكانت تقم حينذاك في خزان برج عتيق يسميه الناس هناك منارة تاكونجا.

شدت طرف تنورتها حول إصبعها المجروح وأخذت في عضه قليلاً، وقالت: "إننا لا ننسى أمراً أو ديناً. فلقد نقرت أصبعك حين أمسكت بي، ومن الإصاف إذن أن أخرج من أجلك إصبعاً".

سارت مقترية منه، وهدت إصبعين كالخفايا وسدت جبينه. وقالت عندئذ: "إذن فأنت فتى يؤثر أن يقتل رجلاً على أن يتأخر عن لقاء حبيبته؟، إننا الإنث في هذا العالم متحدات متضامات في حلف بيننا. ولسوف أرسم علامة على جبينك حتى تعلم الفتيات بما كان من أمرك، فإذا شاهدنها وقعن في حبك".

وأخذت العجوز تعبت بشعر الفتى بين أصابعها. قالت المرأة: "اصغ إلي الآن يا عصفوري الصغير، إن صهر حفيدي قابع وقاربه في هذا الحين عند المرسى؛ ولسوف يقوم بنقل شحنة من الجلود إلى قارب دانماركي، فيحملك معه في الوقت المناسب قبل قدوم رئيسك. إن السفينة "هيي" ستبحر غداً، أليس كذلك؟ أعطه شالي حين تعود إلى السفينة ليعيده إلي".

التقطت سكين الفتى ومسحتها بتنورتها حتى باتت نظيفة ثم أعادتها إليه: "هاهي سكينك، فلا تعد إلى إغمادها في جسم إنسان بعد اليوم. فلست بحاجة إلى مثل هذا الأمر، لأنك ستركب البحر من الآن فصاعداً كبحار يأخذ بأخلاق البحارة، وحسبنا ما تلقى من أبائنا الآن".

وقف الفتى مندهشاً وقد غلبت عليه الحيرة فأخذ يتمتم بعبارات الشكر والامتنان.

■ حكاية البحار الصغير ■

قالت المرأة: "انتظر، فلسوف أهيئ لك فنجاناً من القهوة، لتستعيد رشذك، بينما أقوم بغسل سترتك".

مضت لتحضير القهوة ووضعت إريقاً قديماً من النحاس فوق المدفأة، وعادت لتقدم له قهوة قوية في فنجان بلا مقبض. قالت: "هاقد شاركت سونيفاً الشراب، فشريت شيئاً من الحكمة التي ستسري في كيانك. وهكذا لن تنزل أفكارك في المستقبل نزول قطرات المطر في البحر المالح".

لما انتهى من تناول القهوة، ووضع الفنجان على الطاولة، قادته المرأة إلى الباب وفتحته أمامه. وكم عجب إذ وجد شمس الصباح قد أشرقت أو كادت في سماء صافية. وأطل الفتى من التلة العالية حيث كان بيت سونيفاً وكان بوسعه أن يرى البحر وقد غمره الضباب الأبيض. مد يده مودعاً. نظرت إليه محدقة. قالت: "إننا لا ننسى أمراً. إنك قد ضربت رأسي يوم كنا هناك في أعلى الصاري، والآن سأرد تلك الضربة". وللتو وجهت إلى أذنه ضربة بكل مألديها من القوة حتى عصف برأسه دوار لم يملك له مقاومة.

قالت المرأة: "هاتحن الاثنين متعادلان الآن!". نظرت إليه وكأنها تحقق فيه، نظرة خبيثة براقعة، ودفعت به برفق فنزل الدرج مضطرب الخلى، بينما كانت تهز له رأسها مودعة.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وهكذا عاد الفتى البحار إلى سفينته التي كان مقدراً لها أن تسافر في اليوم التالي، وعاش طويلاً بعدئذٍ ليروي حكايته.



الروح لا تموت

أقصوصة.

للكاتب الروسي: فاسيلي بيلوف (*)

■ ترجمة: محمدان جاموس

المؤلف: ARCHIVE

كاتب روسي من المدافعين عن روسيا (زاريسورية)، ويظهر ذلك بالعودة إلى الطبيعة، وتذكر التراث الثقافي الشعبي والفني، مقاوماً بذلك التغريب. تعبر هذه الأقصوصة عن ذلك، وتستحضر رموز الثقافة الروسية: بوشكين، دوستوفسكي، تشايكوفسكي، والصورة الطبيعية للريف الروسي.

...

أشعلتُ النار في الموقد. وتغشت الشبائيك بالدموع لبرهة قصيرة ثم مالبت أن جفت. واختفت من داري القديمة التي أتمت القرن رطوبة ما قبل الخريف. في المطبخ دلوان ملينان بماء النهر النقي، وقد أفرغت كيس مؤونتي من محتوياته، وأزلت الأوراق التي لا لزوم لها عن الطاولة، وفصلت جهاز الهاتف، وتركت البوابة مفتوحة. فليأت من يريد أن يزورني على الرحب والسعة. ولكنني أعرف أن أحداً لن يأتي دون دعوة.

لدي هنا كل مايلزم للعمل الجدي؛ فأنا وحيد، وليس ثمة مايشغلني، وأنعم بالدفء، وقد دسست قدمي داخل خفين من اللباد الطري الدافئ. والأهم أن ليس ثمة مايدعوني إلى الاستعجال. وهامي تتنامي في داخلي حالة الاستتارة البهيجة التي تسبق دائماً العمل الميسر المثمر. في هذه اللحظة بالذات أكتشف بهلع أنني قد تركت نظارتي في المدينة.. يا إلهي، ما العمل؟....

يالأسى!.. انتابني شعور بالفرق كطفل مدلل كانوا قد وعدوه بشراء دمية غالية ثم نسوا.

ركضت بلهفة يائسة إلى غرفة أمي: كنت قد لمحت مرة في سلة الإبر والكشائين والأررار النظارة القديمة التي تستعملها أنفيسا إيفانوفنا- أمي هي الوحيدة التي كانت تتجدي دائماً (الآخرون كانوا يجدونني أيضاً، ولكن ليس دائماً).

يالأسف!.. في هذه المرة حتى هي لم تتجدي. فنظارة أمي كانت جد ضيقة وضعيفة، لاتزيد درجتها، على الأرجح، عن "رائد واحد ونصف". كم رجيتي أن أصطحبها إلى القرية. كانت تقول لي: خذي معك، فهناك سأحسن كثيراً، وسأبدأ بالمشي وحدي دون مساعدة. كانت ترجوني وكأنها تمزح، فقد كانت تعرف سلفاً أنها لن تذهب. أما أختاي فلا هذه ولا تلك كان بإمكانها أن تذهب معنا وهما تريان الشتاء على الأبواب. ولذا جئت وحدي.

ولكن أي وضع سخيف هذا!.. ليس ثمة نظارة، وقلمك يسقط منك على العشب ويضيع، ولا يبقى باستطاعتك أن تفعل شيئاً، وتصبح عاجزاً كالمقعّد، لا قراءة، ولا كتابة... أشعر كيف يتنامي في الغيظ. بدأت تتسلل من جميع زوايا بيتنا القديم لا مبالاة كنيبة. أحقا لم يبق لي سوى أن أعيد وصل الهاتف والمذياع والتلفاز، هذه القبور المخصصة (١)، هذه الصناديق الإعلامية للجوج التي لا تكف طوال الليل عن إسداء النصائح؟!

نظرت باكتئاب من النافذة إلى وحول أب التي تغطي الطريق، وكأنني أمل حدوث معجزة ما. عبر شارع قريتنا التي تحتضر تلوح أشجار غبراء جارنا المنقلة بالعناقيد المكتنزة.

ما أكثر هذه الثمار!.. إنك لتشعر من بعيد بتقل العناقيد التي تحني الأغصان وتشدها نحو الأرض. ويخيل إليك أن الشجرة تنتظر بتوتر أغصانها الصبور اللحظة التي سيغير فيها أخيراً سرب من الشحارير الرمادية الجائعة وينهب خلال خمس دقائق كل هذه الثروة الزاهية. شاهدت مرة كيف قضت الشحارير في غارة واحدة على غبيراء حديقتنا. كانت تنقر الثمار بنهم متعجل، وبعضها كان يتعلق بالأغصان ورأسه إلى الأسفل، ومع ذلك لا يكف عن النقر. ولكن لم تحمل بعض أشجار الغبيراء ثماراً برتقالية والأخرى حمراء. الانزعاج النفسي لا يسمح لي بالتفكير في هذا، ولا الإحساس بالفرق اللوني، بل إنني أغضب على ذاتي لأنني أسمح لنفسني بالتفكير. وهذا هو حالي أياً كان ما فعلته. ولكن ما أشد هذا الهدوء وهذه الوحشة. إلا أنني مازلت أتماسك وأحجم عن تشغيل أي شيء. وهماهي ذي التقنية المعاصرة اللعينة تجثم حتى تحت الطاولة! البيك آب بلونه الأحمر ينرفزني، يثير حنفي، كراية حمراء أمام ثور هائج، ودون تبصر، دون ترو! أدس القابس في المأخذ... الأسطوانة المغيرة المستروكة منذ الربيع على القرص تبدأ بالدوران. وأيضاً بلا تبصر بالعواقب أنزل ذراع الإبرة. وقملاً الأنغام الفضاء المؤطر بالجدران. أقاوم، ولكن الأنغام تنفذ ككائنات حية.

"قصود السنة" بأداء الكسي تشيركاسوف. طبعاً هذا هو تشايكوفسكي الذي صدح في الدار ربيعاً وفي موسم حصاد الحشائش! الموسيقى تغمرني كما الدفء. أغمض عيني مستنداً إلى جدار الموقد، أصغي وكأنني أغفو، فالنوم لا يفترض الاستلقاء بالضرورة.... الخيول والفيلة تنام أيضاً وهي واقفة. "لا تفكر كثيراً" - قال لي مرة جاري صاحب الأشجار الغبيراء التي تلوح من خلف النافذة- دع الحصان يفكر، فرأسه كبير".

وأنا الآن فعلاً لا أفكر، إنني أصغي إلى "الأغنية الخريفية".

عيناى جافتان، لكنني أبكي.. إنني أتذكر الطفولة، وماكان قبل نصف قرن. لم يخفف شيء. لم يمت شيء، وحتى بيريزوكا- بقرتنا الصغيرة المكسورة القرنين، بيريزوكا التي كنا ننتفع بها مناصفة مع جيراننا، وعندما شامت الظروف أن ينتقل الانتفاع بها كلها إلينا غدت الضرائب فوق طاقتنا. وتروي أمي كيف قادت

■ الروح لاثموت ■

بيريوزكا إلى مركز تموين اللحوم الذي يقع على مسافة ٤٠ فرسخاً عند محطة بوندوغا على طريق السكة الحديدية الشمالية. ففيما كانت تمسك برسن البقرة وتقودها عبر الأحراج والقرى، كانت دموع بيريوزكا لا تكف عن السيلان على خديها طوال الطريق.

لو روى لي هذا أي شخص آخر غير أمي لما صدقته. أعرف أن أمي موشكة على الرحيل. وهي أيضاً تعرف هذا، وتحاول أن تجعل منه موضوعاً للمزاح، ولكنني دائماً أقاطعها بعصبية وأقول لها: "ماما، إن جميع أترابي في القرية ماتوا من زمان... وصديقي روبتسوف وشوكسين (٢) ماتا أيضاً. روبتسوف كان أصغر مني. كلنا متساوون أمام هذا الأمر -شباباً وشيوخاً. لذلك لا تتحدثي بعد الآن عن الموت...". "لن أتحدث، لن أتحدث". ولكن لا يمر يوم أويومان حتى تعود إلى المزاح من جديد: "الحمد لله، بدأت قدماي بالتورم. هذا يعني أنني لن أعيش طويلاً".

ذاكرتها حادة، وكالسابق لا ترحم، أما طيبة قلبها نحو الأبناء والأحفاد وأبناء الأحفاد فقد غدت أشد رسوخاً ورحابة. إنها تذكر كل شيء، وذهنها ليس أضعف من ذهني البتة، ولكن موتها وشيك. كلانا يعرف هذا، أنا وهي، ولكنني أحاول جهدي ألا أفكر فيه. إشفاق لا جدود. لا يحتاج كيائي.

<http://A>

اليأس يتسلل من جميع زوايا بيتنا الخشبي، لأن كل شيء في هذا المسكن له صلة بأمي. بأي حنين كانت ترنو إلي مساء أمس، عندما كنت أستعد للسفر إلى القرية، تاركاً إياها في المدينة! "خذني معك!". لم أتح لها الفرصة للحديث عن الموت، كنت أنفجر غاضباً، أو أنبري أبرهن لها على أن كل هذا ليس من شأننا. ولكنها تعرف أنه لم يبق لها في هذه الدنيا إلا القليل جداً، وأنا أيضاً أعرف، وأختبئ من هذه المعرفة، كالطفل الذي يغمض عينيه عندما يلعب "الطميمة". في وقت ما كنت أتمنى أن أموت قبلها... إلى هذا الحد كانت حتمية موتها مقبلة. ثم أدركت فيما بعد، وبفضل أمي نفسها، أن أمنية رحيلي قبلها كيلا أعاني هول الفقدان - هي أيضاً إثم، وهي قمة الأثام، إنها قريبة من جريمة الانتحار.

كل هذا صحيح، ولكن يالهذه الوحشة... أن يكون ذهنك بكامل صفائه، وذاكرتك بملء قوتها، وروحك لا تعاني من أي تعب، وتشعر كيف يدنو منك

بإصرار سر العدم الدنيوي، وأن مايفصلك عن هذا السر لم يعد سنوات، بل بضعة أسابيع، وربما بضعة أيام لا أكثر.

بمثل هذا الشعور بالضبط بقيت هي في المدينة، وعدت أنا إلى القرية من جديد، وما أنا الآن أتمتع هنا بدفء الموقد والسكون الأليف. ما العمل؟ كنت أتيت بها إلى هنا لو كانت الطريق إسفلتية؛ لو لم يكن "الإسعاف" على بعد ستين كيلو متراً عن المنزل، لو كان... إيه! قريباً، قريباً سينتهي بالنسبة إليها كل شيء... على الجدار فوق منضدتي صورة ضوئية للوحة الفنان فولكوف: بوشكين يغالب الألم وينهض عن الثلج بصعوبة ليسدد نحو المحتال الدولي المتكرر بزي ضابط حرس روسي. موسوعة بينتر الموجزة لا تسمي داتس ضابطاً - بل تسميه دبلوماسياً.

الكسندر سيرغييفتش بوشكين سيموت؛ لم يبقَ له في هذه الدنيا سوى وقت جد قصير. العربدة تنتظر، والشاهدان تسمراً صامتين، وبوشكين يصوب إلى عدو وطنه. أنا ولدت بعد خمس وتسعين سنة. لقد مر قرن إلا قليلاً على ذلك الشتاء البطر سبورغي - ولكن لماذا قرأتني أبكي الآن؟ بلا دموع أبكي، ضاعطاً بأسناني القليلة المتبقية، أبكي على أُمي وعلى بوشكين.

ألا يجوز أن يكون السبب، ببساطة، هو أنك تشيخ وتغدو عاطفياً وسريع البكاء؟ يجوز... كل شيء جائز أيها السادة الديمقراطيون!.

في الساعة العشرين من كل يوم، وفي كل من موسكو وفولوغدا، يأتي سمير دياكوف(٣) إلى بيتي، وينهمك هذا السمع الممل، محملاً بعينيه الخاليتين من الحياة، في الإيحاء إلي بدأب ورتابة أنني أعيش في بلد شديد البؤس والقذارة. وفيما هو يحلل أحداث النهار ييصق في وجهي عدة مرات. من أين يعرف أنني لن أنزع البندقية المعلقة على الجدار، وأركض إلى محطة القطار، لأتفق آخر ماتبقى معي من نقود على شراء تذكرة إلى "بريد نيستروفييه"(٤)؟

إنه واثق من أنني لن أفعل هذا أبداً. يالللخزير... الشيطان الذي يتنبأ بتصرفاتي يعتمد على جهازه الإلكتروني-الشعاعي دون أن يخطر ببالي البتة أنه يرتكب خطأ، وأن صبري لم يتيق منه سوى بعض ثمالة. أجل، إنني أملك نفسي عن الإمساك به من ياقته. مرة أخرى أوجل سفري إلى تيراسبول(٥). مرة أخرى

أغسل البصقات النتنة بالمطر المتلألئ عبر أشعة الشمس في بلدي فولوغدا.

رأيت نفسي في الحلم شيئاً منذ زمن بعيد

جافاً وطرياً كدخان الخريف

لا يعرف الألم ولا المعاناة.

أبيات لي يقولها عفريت الغابة في الجزء الثاني من حكاية "الشيخ الخالد"، وقد ظلت مبتورة هكذا دون تنمة. فمنذ نحو عشر سنين، وعندما كنت أقرأ دون الاستعانة بنظارة، استبدت بي رغبة قوية في أن أكتب الجزء الثاني، ولكن أحد أصدقائي من الذين ارتحلوا استقبل حكايتي آنذاك بفتور. فأجّلت العمل.

إلا أن اهتمامي بالشخصية الوثنية لم يندثر. أم أنه خُلِ إلي مجرد تخيل أن يوري سيليزنيوف استقبل حكايتي بفتور؟ هذا أيضاً جائز. ولكن، على أية حال، لم يقيض للجزء الثاني أن يرى النور.

وقد فات الوقت. وها أنا الآن رهين الـ.... كيف يسمونه؟ -الديوبتر (٦). إنني أصغي إلى النغمات العبرية الخالدة التي تنفذ إلى الأعماق. إنها تحملك على الاعتقاد بأن لا فرق بين الأحياء والأموات.

الروح لا تموت لأنها فريدة لا شبيه لها. الأغنية الخريفية لا شبيه لها. أليست هذه روح تشايكوفسكي تحوم في داري؟ ربما كان هذا تجديفاً.... ولكن عندما أكون وحيداً لا أشعر بفرق بين أصدقائي الأموات والأحياء الذين يعيشون في أماكن مختلفة. فجميعهم بالنسبة لي أحياء، كما هي حية روح بيوتر إيليتش تشايكوفسكي. "أغنيته الخريفية" تصدح، وأنا أتشم رائحة الفطر المنبعثة من السلة التي تصرّ من النخل، وترتفع من رطوبة الغابة أوراق البتولا والهور المحتضرة، إنني أحس بكل ما يجري وراء البوابة.

"الآن سأنتقل جزمي وأخرج إلى الحقل الخريفي -أقول لنفسي فيما أنا أنقل ذراع إبرة البيك آب إلى مكان حصاد الحشائش- أو... لا، فلاسمع كل شيء من البداية".

ولكن أين هي... هذه البداية؟ كيف يمكنني أن أعتبر ولادتي أنا، مثلاً، بداية كل شيء؟ فقبلي بمدة طويلة كان يتنفاً قرب الموقد أبي وأمي وجداي وجنكاي وأبلاهم

الأربعة وأمهاتهم الأربع: "أربعة عشر (أنا الخامس عشر)، ولكل منهم أيضاً أجداده وأبائهم. ولجميعهم كانت تتواثب في الأمسيات الجميرات المتقدمة في حضن الموقد. وكل منهم كان يسمع للقصص الصقيعي خلف الجدار الدافئ. لا بداية هنا ولا نهاية، كما ليس من بداية ولا نهاية للعمق السماوي الأسود اللاتهامي المنتشر بين نجوم الليل. لقد كانت الأتوال تطلق في الدور، ورؤوس البصل الحلوة تشوى على جمر المساء كما كانت تشوى من أجلي. وتُصنع من شظايا الخشب صلبان صغيرة كذلك تماماً، وتُسحق الحكايا على شفاة الأجداد كما كان جد أمي ميخائيل غريغورييتش يحكي لي في وقت ما حكاية الطيهوج. يترأى لي الآن الشبّه المراءوغ بينه وبين تشايكوفسكي، ولكنني لا أفلح بحال من الأحوال في أن ألتقط هذا الشبه وأعبر عنه. فما الذي يوحد بين الجمرات الحمر في هذا المضجع الدافئ المبني في خاصرة الموقد القروي الضخم، وتلك النار المضطربة في الموقد البطرسبورغي التي كان يرنو إليها معاصرٌ جدي العظيم وهو مستغرق في التفكير؟ أوه، هنا كل شيء موحد، مع أن بعضه لا يشبه بعضاً! طبعاً، لا في الشقة البطرسبورغية (٧)، ولا في منزل الفون "ميك" (٧)، النير في ضواحي موسكو. كانت الجدران تصدر في الصقيع أصواتاً ككلمات من بنادق موسيقية من العيار الثلاثي (٨)، ولا الطباخون كانوا يسمون البطاطا العادية تفاحاً، إذا لم أسمع الآن رنين جرس جدي المصنوع في فالداي؟ إن وقع السنايل الإيقاعي المنشط على أحجار الطريق الزلقة، وقهقهة الجمهور المرح الذي يحتفل بعيد المرائع، والتزلج على الجذوع المرفقة التي كانت أمي تتحدث عنها كثيراً - إن كل هذا قد تجسد في أشكال جديدة وحلّ دون أي نقصان في هذه الأنغام الخالدة. يغدو من الواضح الآن أن لاشيء يذهب دون أثر، ولا شيء يتلاشى، ولا شيء يوجد عبثاً. في حلقي تليين الغصة، ثم تزول مرارة الكرب، ومن جديد أسمع في اليقظة هسيس الثلج الصباحي الذي تجمد خلال الليل، وتبهر بصري الأشعة الذهبية الباكرا التي تنعكس عليه. البرد يسوطننا جميعاً، ونحن جاثعون منذ الصباح، ولكننا نركض فوق قشرة الثلج المتجمدة إلى المدرسة، كم نجد من البهجة والجدل في تقصير الطريق الصباحية باجتياز المسافة على خط مستقيم عبر الحقل والغيضة مجتازين طيور الطيهوج المتهيجة التي اجتمعت هنا للتلزاج. وننهمك في فحوص كومة الحشيش التي طار منها كما بجناحن ثعلب أحمر أبيض الصدر. أليس هو الذي كان يسعى في المدينة لاستصدار أمر يحظر على الطيايح اللجثوم على الشجر كي تظل تتجول في المروج الخضراء؟

لا تزال أمامنا نحن الجذلين والجائعين، مسافة طويلة للوصول إلى المروج الخضراء، وها نحن نرى زرزوراً أسود جائعاً على بقعة قد ذاب عنها الثلج، وهو ليس الأول، إلا أننا نرى أول زهرة لبن ثلجية قد نفرت الثلج وأطلت باندھاش على العالم الأبيض. وفيما أنا أصغي إلى الموسيقى أحس بضعف الطفولة في هذا المخلوق الأخضر الصغير. ولكن ما أعظم قوة الحياة الأبدية الجبارة التي لا تقهر!.. البرد الثلجي الأبيض الذي يبهز البصر يسيطر في كل مكان، ومع ذلك فقد أفلح فارسنا الصغير في ضرب أطناب خيمته. أينما نظرت حواليك لن ترى سوى طبقات الثلج التي حَجَرها الصقيع. ولكن هنا، على بقعة أرض صغيرة، بعيداً عن أنفاس القطب، على الحافة الشفافة، يذوب الدرع الجليدي ويسيل قطرة قطرة متراجعا عن البقعة العارية؛ ويفلح فارسنا الطفل- زهرة اللبن البرية في اغتنام الفرصة، فيشق الأرض ويسارع إلى نشر تويجاته.

"الحياة أقوى من الموت"- تندفع هذه العبارة المبتذلة إلى الصفحة البيضاء، وأترجع أنا وأسمح لها بالوصول، على الرغم من أنني أعلم أن الموازنة بين مفهومَي الحياة والموت غير جائزة. فالموت ليس سوى جزء من الحياة، إذا لم أستسلم للإغواء وأساري في الحقوق بين الكل والجزء؟ فلاضطب العبارة وانتهى الأمر!.. "ولكنها كُتبت" وأصبحت لها حياتها المستقلة عنك -يخن صوت من جانب- هل من العدل أن تحارب مايعيش مستقلاً عنك؟ ثم إن العبارة، كما أرجح، ليست لك، إنها مستعارة". مكار... هذا الصوت الذي يأتي من جانب، دائماً يخرجك عن الإيقاع، يجعلك اثنين، يوسع وعيك. يفرق ويسود.

"الروح خالدة"- أواسي نفسي، ولكن الشكوك تساورني من جديد. القلب يصبو إلى التجسيد المادي لهذا الخلود، وأنا لا أستطيع بحال من الأحوال أن أستكين. لا، أنا لا أقصد موتَي الشخصي (لا أدري لم أفكر فيه بهدوء تام)، بل أقصد موت أمي الوشيك جداً، أو موت أصدقائي الذي وقع. لا أستطيع تقبل الموت وفهمه، إنني أحتج! وحتى هلاك كلب الجار الذي يطلقون عليه النار ليصنعوا من فروته قبعة شتوية ويسكرون بثمانها على الفور يثير الانزعاج في النفس. فماذا يمكن أن أقول من موت ياشين وشوكشين وسيليزنيوف وروبوتسوف وبيريدريف؟ حتى الآن لا أستطيع أن أرغم نفسي على الجلوس وكتابة ذكرياتي عنهم؛ لا أنفك أتهرّب، أبحث عن وسائل جديدة للتصالح مع الواقع اللئيم.

هاقد برزت في ذهني الآن فكرة دنيئة: ليس من فرق بين أصدقائك الراحلين، والأحياء الذين يعيشون بعيداً عنك. وأي فرق بين أن تسمع من آلة تسجيل صوت صديق راحل منذ وقت بعيد وأن تسمع صوت صديق حي ينبعث من سماعة الهاتف؟ يا للشيطان... وسوسة خاطفة ولكنها غير بريئة البتة. إنني أشعر بالخجل. أتناول سترتي السمكة وقبعة الفرو وألف قدمي كيفما كان يقطع من القماش، وأنتعل جزمة عسكرية من القماش المقوى، وأوقف تشايكوفسكي عند "نيسان" وأخرج من البيت.

في الشارع أب، وفي أذني لا تزال تخرخر قبرة نيسان تشايكوفسكي. لم تطر بعيداً، مع أنك، فيما يبدو، لم تكن تصغي إليها في برهة التأملات الحزينة. يقولون إن صوت القبرة المرح لم يعد يُسمع في ضواحي موسكو منذ عدة سنوات. معنى هذا أن تشايكوفسكي والكسي تشيركاسوف أنقذا روح طائر الحقول الروسية الصغير، وخذاه في هذه الأيام المدهشة. القبرة التي اختفت من الحياة ظلت، كعندليب اليايبيف^(٩)، ترفرف وتشدو في سماء الفن العالية الخالدة. وتشايكوفسكي قد خلد عندليب أيضاً على ما أظن... ولكن من الذي يصطاد معني الحقول والغابات ويخنقهم، وكيف يحل مفا؟ في قواحيننا لا يزال هؤلاء المغنون يعيشون في بعض الأماكن، ولا يزال بالإمكان سماعهم في الربيع. أي احتفاء بالحياة وأية بهجة تسمع في تغريد القبرة المنقطع اللاهث عندما تصعد إلى السماء مع أغنياتها هبة بعد هبة في طيران عمودي، وكأنها ترتقي سلماً ما. ربما لن أسمع في الربيع أصوات قبرائنا الفولوغودسكية، فأفخاخ التقدم الفولاذية قادرة على أن تسحق لا هؤلاء المغنين فقط، الذين لا يجدون من يحميهم.. أما ماهو التقدم، فإني أزداد معرفة به هنا أيضاً عند كل خطوة...

الليلة الخريفية تسافر على عربة تجرها سبعة أحصنة، وقد هبت عاصفة رعدية ليلاً، أعرف أنها العاصفة الأخيرة هذه السنة، وكان ينبغي أن أرثدي ملابسي وأخرج من البيت، ولكنني تكاسلت. بل إنني لم أستيقظ أصلاً. سمعت فقط وأنا نائم دمدمة الرعد، ولم تكن قوية، كانت كأنها مكتومة. وربما كان هذا حلماً لا أكثر؟! لا.. العاصفة دوت فعلاً، كانت ترمجر لا من الأعلى، بل من الجوانب، كالجرارات التي تعدو قرب البيت، وغالباً في الليل، لا أدري لماذا! وكلما ازدادت شفتي على سائقيها المخمورين، ازدادوا هم مقاومة ورفضاً لهذه الشفقة. إنني لست

■ الروح لاثموت ■

بقادر على أن أفخر بأبناء منطقتي إذا كانوا من أمثال ذاك الشاب الأحمق النكرة الذي كان أتياً أمس من القرية الرئيسية، وفي الطريق أوقف جراره قرب قرية تيمونيخا، وجمع أحجاراً من الحقل، وشن هجوماً على طائر كبير غريب، لا يدري أحد من أين جاء وحط هنا.

كان الطائر الضخم يقف ساكناً على كومة عالية من قش السنة الماضية، وقد خفت أن أجفله، وركضت إلى البيت لأجلب المنظار المكبر، لم يسبق قط أن حط طائر مثل هذا في الحقل خلف داري! ربما كان بلشوناً أو لقلقاً جاء إلينا من ضفاف نهر ديسنا المسممة يبحث عن أرض آمنة. من شدة اضطرابي لم أتمكن من إنعام النظر في ألوان الطائر وحفظها في الذاكرة. واليوم لم أجد رغبة في أخذ المنظار، فالطائر طبعاً غادر كومة القش منذ وقت طويل، إلى أين طار ياترى؟ وهل مازال حياً؟ البيط أيضاً ساذج ويولي ثقته بسهولة إلى درجة أنه في الربيع يغطس ويطلب الماء بجناحيه في البرك القريبة من الطرقات. صحيح أن البنادق عندنا لا توجد في كل بيت كما في كارباخ، ولكن لا تزال ثمة بنادق، لا تزال! وهناك ذخيرة أيضاً. وليت أحد الإثنين غير موجود: إما البيط أو الذخيرة. "هذا ليس في حدود سلطتك" - يقول لي محترضي الداخلين - فلم تشع بالانزعاج!".

أحاول ألا أصغي إليه.. "أنا لا أريد أن أنقسم إلى اثنين!" - أصبح صامتماً في وجه ذاتي - لا أريد... ولذا فإنني لن أفكر في الذخيرة والبيط. أعود من الحقل إلى القرية، أخلع الجزمة على الدرج. أدخل الدار وأضع إبرة البليك أب على الليلة الحزيرانية البيضاء، وتغشى هذه الليلة داري الخشبية الدافئة، وتغمرها بنورها الشمالي الصيفي الأبيض الساجي، وتنسحق على جميع جدرانها وسقفها الكهربائية؛ وعندما يختفي النور الفضي الوهمي وتبدأ الشمس الكبيرة الوردية بالإشراق أستند من جديد إلى جدار الموقد الدافئ وأغمض عيني...

وكان حسب تشايكوفسكي أن يبدع سلسلة "قصص السنة" وحدها، أو حتى الباركادور فقط كي يخلد إلى الأبد في الفن الروسي. لقد غدت روحه خالدة؛ وها أنا الآن أحس بكل كيائي حقيقة هذا الخلود. لقد اجتمع كل شيء في هذه الأنعام التي لا تنوي: مهرجان أزهار الأعشاب الحقلية قبل عيد القديس إيفان (١٠)، وآلاف الروائح - الأصوات المنبعثة منها، والتي تندغم كلها في جوقة عبير واحدة، والشمس العالية في سمتها الناقص الرحيم، والأفق الذي تحرق تيارات الوهج

ملاحمه، ونعمة الظل في الهاجرة. لم يحلّ بعد تعب الدنيا، ولا تزال أشجار وطني وأعشابه طافحة بالدم الأخضر. ونهرنا لا يزال نقياً، وضميري عندما أغطس، أو، على الأصح، أسقط في السماء المتمرئة في لجته. "متى كان هذا؟" -أسأل نفسي وأشعر بعبثية السؤال وعدم انسجامه مع حالتي. ليس: "كان"، بل: "يكون". الآن! ليس من شك قد اختفى... ومع أنه يتعذر أحياناً الآن الشرب من النهر، ولم يعد أحد يغني الآن في أيام حصاد الحشائش، فقد سمعت مرة وأسمع الآن غناء، وهو ليس غناء حصاد واحد، بل غناء فرقة بكاملها عائدة إلى القرية في أمسية متأخرة دافئة. منذ وقت طويل لم يعودوا يزرعون الجودار خلف القرية، ولكنني شاهدته هناك وأشاهده الآن. المنجل يلعب في يد أُمي وينصهر في لجة السماء الذهبية. أندس تحت هرم عالٍ من حزم السنابل المتناكبة وأنا ألعب "الطميمة" مع أترابي. أبحث على الحدود بين الحقول عن توت الأرض ويفعم أنفي أريج الفردوسي حقاً. منذ أسبوع جليت في دلو الماء قوحتين لا تفرقان في شيء عن تينّ اللتين وقعتا في دلوٍ منذ نصف قرن. وفرخ الكركي (١١) الأخضر مازال يقف في خليج النهر الصغير الدافئ كشأنه آنذاك.

القوحتان لا تزالان حيتين في دلوٍ، وأنا قد شربت كل مائه تقريباً من ماء، سأعود لأملأه من جديد وأعيدهما إلى النهر. وربما ساري فرخ الكركي ذاك. لقد كبر لابد خلال هذه الأسابيع الأربعة التي مرت عليّ قديمي إلى هنا. كما كبر أيضاً مهر جاري "ماليش"، الذي ولد أدهم اللون محجلاً، ولكن لونه فتح الآن -أُمي الشمس لفتحته؟ إلا أن الشمس لم تعد صيفية منذ وقت طويل. ففي داري تصدح "الأغنية الخريفية" الخالدة.

أشعر بالسعادة عن وعي وعمق، من أين أتت هذه السعادة.. ومتى... لاداعي للسؤال، ربما هي تتسرب من خلال طزاجة الخريف الغابية، أو ربما يفرزها كهرمان توت العليق المستنقي. أخذ الثمار وأنا جالس على طنفسة من الطحلب كأنها فراش غجري محشو بالزغب، أقطف حبات الكهرمان الزرانة هذه حفنة حفنة، وأرفعها بكلتا حفتي إلى فمي. يقولون إن بوشكين طلب وهو علي فراش الموت أن يشتروا له توت عليق منقوعاً. تذكرت هذا ولم تعد الثمار ثماراً، بل حفنة من دموع برتقالية...

عنب الأجرع المستنقي أتناوله أيضاً بحفتي. أليست هذه سعادة؟ عنب

■ الروح لامتوت ■

الأحراج بالحففات! (شيء مضحك ولكن... لو أنني لم أُنسَ في المدينة نظارتي فقط، بل نسيت أيضاً أسناني المعدنية، أو الرسمية، كما يقول جاري مع ذلك لم أكن لأعاني الحرمان على ضفاف بحيرتي الحنون. "احتفنّ غيب الأحراج، وأملأ به فمك، واضغط على الثمار المكتنزة بلسانك نحو سقف الحلق واللثة، ولن تموت من الجوع"!

لا شيء يعكّر صفو سعادتي الكبرى في هدوء الغاية المشمس سوى البعوض. أرثي للعريزين علي والقرييين مني، وأخجل لأنني أتناول غيب الأحراج بكلتا حففتي وأملأ به فمي، فهم الآن محرومون من هذه الإمكانية، فلأضعه في السلة، في السلة! أليست هذه سعادة! عندما أخرج من الغاية تنتظر البقرة إليّ بدهشة وسذاجة وكأنها تتساءل: من؟ ومن أين؟ ثم ترفرف بعمق وصخب ككبير الحداد، ومن شدة غبائها لا تفصح لي في الطريق لأمر. ما ألد هذا العناد البقري وأحلاه! وهناك في القرية تكف عند البوابة عجوز لها روح فتاة.

تنتظر باتجاهي وتنتظر اقترابي. إنني أعرف ماذا تنتظر وإلامّ تنتظر. إنها تتحرق رغبة في معرفة هذا الذي يسير في الطريق، وعندما أقرب بالقدر اللازم تعرف أن القادم هو أنا، وتكتفي للتو بالاستحياء. أليس هذا مبهجاً؟ أليست هذه سعادة؟ إنها لسعادة كبرى أن يكون لك أصدقاء، واعتدي أنا، علاوة على هذه الموسيقى وهذا الوطن الأخضر، أم وزوجة وابنة وأخوات وإخوة. صحيح أنهم بعيدون عني، ولكنهم بجانيبي، إنني أسمعهم وأراهم جميعاً. أشعل موقد الحمام بعد السير المتعب كما أشعل جيرانني الثلاثة موقد حماماتهم.

إنني سعيد إلى درجة أنني أستطيع أن أميز بالرائحة بين دخان الصنوبر والبتولا والحرور...

أم أن مايبعث في النشاط هو هدوء الحقول قبل حلول الشتاء؟ أسراب الإوز المهاجر تتجه نحو الجنوب، وتوت العليق الذهبي قد اختفى من الغاية منذ وقت بعيد. والغرائيق التي تببت في الحقل البارد لا تكف عن الصياح، وفي منزلي تصدح "الأغنية الخريفية" الخالدة. وكان يمكن لذلك النهار أن يكون طويلاً، سعيداً وطويلاً، لو لم تكن سحب الدخان تتلبد في سماء برينديستروفييه(٤).

■ هيوامشر من المترجم:

* ولد فاسيلي ايفانوفتش بيلوف عام ١٩٢٣، في قرية تيموخينا في مقاطعة فولوغدا. أنهى معهد غوركي الأدبي. له كثير من الأعمال المشهورة، وهو عضو اتحاد كتاب روسيا، وحائز على جائزة الدولة.

١- إنجيل متى ٢٣/٢٧-٢٨ / (بمعنى من الخارج رخام وفي الداخل سخام).

٢- أدريان روسيان مشهوران.

٣- كنية الابن غير الشرعي الذي يقتل أباه فيودور كارامازوف في رواية دوستوفسكي "الإخوة كارامازوف". والكلمة تعني "النتن". وترمز الكنية إلى الحقد والنذالة. وربما يشير الكاتب هنا إلى برنامج تلغزيوني يقدمه شخص له هذه الصفات.

٤- المنطقة التي تعيش فيها الأقلية الروسية في مولدافيا، وقد تعرضت هذه الأقلية للاضطهاد في أوائل التسعينات، ونشبت معارك دامية بينها وبين المتعصبين المولدافيين الذين كانوا يسعون لضم مولدافيا بما فيها منطقة بريد نيسترفويه إلى رومانيا.

ARCHIVE

http://Archive-beta.tkshif.com

٥- مركز منطقة برينيستروفيا.

٦- وحدة قياس الانكسار في العدسة البصرية.

٧- حيث كان يقيم تشايكوفسكي.

٨- موسيقية: نسبة إلى سيرغي موسين (١٨٤٩-١٩٠٢)، وهو مصمم أسلحة نارية روسي، اخترع عام ١٨٩٠ بندقية مخزنية من العيار الثلاثي (مايعادل عيار ٧, ٦٢ مم).

٩- الكسندر أليابيف (١٧٨٧-١٨٥١)، موسيقي روسي من أوائل الذين جسدوا أشعار بوشكين الغنائية موسيقياً.

١٠- عيد الانقلاب الصيفي قديماً (٢٤ حزيران)، عند السلاف الشرقيين. وأصبح يسمى عيد إيفان -كوبالا، وهو الاسم السلافي الشعبي للقديس يوحنا المعمدان الذي ارتبطت باسمه الطقوس الزراعية الشعبية جالبة الخير ووفرة المحصول والصحة والسلامة.

١١- نوع من السمك.

دافع عن نفسك يا عشقي، أنت

دافع

قصة عدالت آغا أوغلو

■ ترجمة، عبد القادر عبد اللّٰه

أتى شخصان يحملان صفيحة طلاء،

صبغا الجدار تحت عريشة الأفاقيا بلون

رصاصي، ذهبيا..

كل شيء يعتق بسرعة. الأحذية، والستائر، والأبنية، والأزقة، والجدران،
والمحبة، كلها تستهلك. ظننت أن لا أحد يهتم بعريشة الأفاقيا. كأن ذكرها في أغنية
قديمة أكثر حقيقة، واستمرارية من وجودها، ولكن جدران الأبنية الواطنة في زقاق
ضيق، شرقي المدينة مازالت تدافع عن عرائش الأفاقيا. طلّت عين الشمس خجولة
إثر المطر، أما الليالي فهي باردة، وتذبل الأوراق ذات الغبار الخضراء. تتساقط
الأوراق بحجم العيون فوق حمامتي أُمي.

عندما يمران في الزقاق تكاد تضحك وجوهنا، وتتفرج قلوبنا. لا يمسك
أحدهما بيد الآخر، أو يضع يده على كتف الآخر، ولكن كانا يبدوان لنا متعانقين.
كانت تسميهما أُمي: "نماتان"، تقول: "هماهما نامتاي، ما لكم أنتم؟" تظن أننا
نغار منهما. نتظر إلى حياة زوجية أغيشها منذ أربع أو خمس سنوات، وتبتسم
ابتسامة مهلهلة. دائما أقسم على تجديد حبنا. عندما يمران من الزقاق أشعر

بإصلاح ما أفسده الزمن. زوجي وأنا نعمل على قشع سحابة الدخان المتشكلة في قلوبنا، ونبذل جهدنا كي لا نتراجع محبتنا، ونبصق مرارة فينا وننشغل في البحث عن حياة أجد.

تتساقط الأوراق على شعرهما، كأن الشهور والأيام الذابلة هي التي تتساقط وتتلأشى فوقهما. تحدث قدامهما خفياً أثناء مداعبتهما للأوراق يزيد من جمالهما. كنت أؤمن بأنهما قادمان في وقت نسي فيه الجمال ليحملا هذا الصوت من تلك الأماكن.

وجه الفتاة متطاوول ورطب. يبرق على جبهتها اعتزاز استطاعتها العشق. كلامهما قليل، يعطيان قيمة للصمت. تظنون أنهما لا يرغبان بتعصيد أية قضية إلى ضوضاء. كلما مرّا من الزقاق يجلسان تحت عريشة الأفاقيا بجانب الحائط المواجه لمدخل الزقاق. عندما تعبر الأوراق أو الأغصان أو كلاهما من الصيف إلى الشتاء، غالباً ما تغيّر نقش وجهيهما. جذية غير متغيرة، وطفولة تهيمن على كلمات لا تستهلك على عجل، ولون وردي يطفح على خديها يناسب شبابها. لا تضغط الأيام القادمة على عشقهما، فليس القلق صيداً، ولا صيداً.

مرّا من زقاقنا الضيق على مدى شهور. كثيراً ما جلسا على ذلك الحائط، وتحدثنا عن ترك أحدهما للأخر دون جزاخة. حافظنا على طبيعة نقائشنا أثناء العمل، وعلى حسرتنا التي لا تنتهي، وعلى عدم تغيير تلك التمثيليات الممثلة دون نظارة. وكما رأيتهما أقول لهما: "إذا أردنا الصمود إلى الغد فدافعا عن العشق، دافعا عن نفسكما.

من الصعب معرفة حيهما. ارتديا العشق من رأسيهما إلى أقدامهما. رصفا أحلامهما، وصفحات حريتهما وراء بعضها بعضاً، أو أنا كنت أشعر بهذا، وأجد الكثير من البراهين التي تثبت فرضيتي هذه. هما اللذان لا ينسيان الأفاقيا، هما المبتسمان كطفل، ومشيهما تشبه مشية طفل يسير على رؤوس أصابعه لأخذ كرتة، والابتعاد بها، ولا يتصرفان كالمراهقين الذين يلعبون في الزقاق. يدفعان عنهما كل ما يبدو أنه سيمزق سكوبتهما، وانسياب كلامهما. كنت أدهش لنجاحهما هذه الأيام التي لا أحد حسب حساباً لها. هما أيضاً من نثر أول ثلج هطل على الأغصان العارية.

زوجي يقول: إنهما طالبان. أنا أعتقد أنهما عاملان، وأشعر بهذا نتيجة

تواجههما في زقاقنا في فترة معينة. والدتي تقسم أن النمامتين قادمتان من مكان، أيدي ووجوه الناس فيه نظيفة. في أحد الأيام، بينما تحمل والدتي مشترياتها من السوق بصعوبة، وجدتهما بجانبها يقولان: "اسمحي لنا بحمل هذه الأغراض عنك؟". أرادت والدتي لدلتنّ اغتنام فرصة هذا التعارف، وسؤالهما بعض الأسئلة، ولكن لا تدري لماذا اتعقد لسانها. لم تقل أكثر من: قلّستما يا صغيري، ليعطكما الله بقدر نيائكما. "نقول: ليسا ذكيين وجميلين فحسب، بل طيبان جداً أيضاً" ولا تضيف شيئاً آخر.

ثمة أشخاص يستطيعون التغلب على الأيام القاسية، والمليئة بالهموم كامتلاء هذه السلة، وآخرون تطفح وجوههم بالقلق أمثالنا، وهذا ما كان يدesh أُمي.

يومئذ كنا في الشهر الثاني من العام. الزقاق مغطى بالجليد. الأقاقيا عارية تماماً. نسيت أغنياتها، أغصانها الغضة تتطاول نحو السماء المعجبة بالضباب. كأن كل شيء جاهز للكمين. كان انتظارك مريباً، وظنني لا يقترب من تصور إزهار الأقاقيا من جديد. وأنا كدت أتسى تغيرهما، ولكن ثمة شيء واحد مؤكد: أُمي تتخيل أنهما ظاهرياً هادئان، ولو فقط النظر إليهما سنشعر أن بداخلهما عرساً مزيناً بألوان قوس قزح، والأقا من البالونات الملونة المتلائنة المتطايرة. هذه الحيوية، وهذا العشق يشكلان النقطة المضينة الوحيدة في أفقنا. كنا بالنسبة لي مؤشراً... في كثير من الأمسيات، عندما أراهما أثناء عودتي من العمل أود أن أهرع إليهما، واحتضنهما بين ذراعي. لكنني لم أملك حرية كهذه. مع الأسف، تعلمت كبت بعض الانفعالات الآنية في داخلي. كنا سيمران من أمامنا ويذهبان، وكنا سنكتفي بالنقطة المضينة التي أشعلناها لأنفسنا، وبأنفسنا. كنت سأنظر إلى كافة البيوت التي أسدلت ستائرهما، وسأقوم الشرر الذي قدحاه في هذا الزقاق الساكن، ذي عريشة الأقاقيا المنسية، وذو الوجوه التي لا ترشح المحبة، وبعناد مخفي سأعمل على ترسيخ المعنى الوحيد للحياة، غير المتوجه نحو الأمس، أو الغد، وستبحث عينا في الزقاق، تحت عريشة الأقاقيا العارية، كلما عدت من العمل. لم تعد ترى نامتا أُمي في زقاقنا عندما توقفت الأقاقيا عن البرعمة. كأنني أعود عيني على عمة غرفة مظلمة. سألت زوجي عن هذا الأمر، فقال إنني أعطيهما جزءاً زائداً عن الحد من تفكيري، ولكن أُمي أجابتي بثقة العارف: "إيه..

سيذهب المتزوج إلى زوجته، والقروي إلى قريته. لن يهيبا في الأزقة بشكل دائم. لابد وأنهما أويا إلى عشهما".

كانت نصف مكتررة، ونصف سعيدة.

الجدار المقابل لمدخل الزقاق فارغ دائماً. الأفاقيا ناقصة. كنت أراهما في لحظة ما. لم تتوقف أمطار آذار وما جلبته من طوفانات، وسيول، وجرف لكل ما يصادفها، لكنها ما كُفَّت لتجعلني أنسى ذلك الشاب، وتلك الفتاة بالرغم من عدم رؤيتي لهما. تلك المحبة المجردة، تلك الحياة الرطبة تجعلني أشعر بحاجتي، وحاجتنا جميعاً لهما أكثر من أي وقت مضى. كنت أهرب من فكرة عدم وجود مؤشر النور ذاك أصلاً. لم نستطع تعتيق كل شيء بسرعة في مكان يعتق فيه حتى العشق. لعله حلم، ومحاولة لتشكيل معلومات تحيي هذا الحلم.

قالت أمي في أحد الأيام التي أزهرت فيها الأفاقيا، وهي تتحصر، ويخفق قلبها:

- آه يا أولاد النمامتان لم تتزوجا. لم تؤسسا عشهما، وكأكثر الشباب زوجهما في السجن. آه.. هل كنت أتوقع أمراً كهذا؟

هل وقعت أمي في فخ الشك بملابتهما؟ وهل كانت حزينة لأجلهما؟ وهل كانت مخدوعة بأحلامهما عنهما؟ هذا ما لم أفهمه. لكن زوجي يتكلم بلهجة أكثر جدية:

- لا تحزنوا! بالرغم من بعد كل منهما عن الآخر، لكنهما قريبان إلى بعضهما بعضاً. ليس مهماً كونهما متباعدين.

ثم التفت نحوي:

- بيننا بُعد قصي في غرفة واحدة.

بهذا دعم جدية نبرته، ووافق على عدم جدوى محاولتنا للانبعاث من جديد. ولكن كما أنه ليس المسؤول الوحيد عن هذا، لم تكن نظراته المتفائلة للزنازة كافية لسنواتنا.

الأحلام تزين أكثر الليالي حلقة. أدرك هذه المرة أن لي أحلامي. أحلم بأن الشاب والفتاة في زنازتيهما ضيقتي النوافذ، يسندان جبهتيهما على القضبان

الحديدية، ويتجهان نحو بعضهما بعضاً مبتسمين. إنهما يتقاسمان الجزء الصغير الظاهر من القمر. كانا يتقاسمان القمر، والأفاقيا. في ذلك الوقت كنت أنا أيضاً أبستم، وأحاول إزاحة الستار الضبابي بيني وبين زوجي، وأحارب كي أؤمن بهذا. العشق مستمر. العشق الجديد والمقاوم يتخمر في الزوايا المظلمة، والأماكن الضيقة، والأزمنة القصيرة. لن نغفأ عينا ذلك العشق السليم، ولكنه يتطوع بأنظار العداوة. العشق لا يمزج بين الحرب والسلام. وهو الوحيد الذي يستطيع المقاومة، والمجابهة بذاته، وصرف الجهد في أماكن أخرى دون حذر.

كنت أنتظرهما. انتظرتهما فترة طويلة. مر يوم آخر، وشيء آخر، وربيع آخر. تفتحت أزهار الأفاقيا مرتين، وتساقطت أوراقها مرتين. غيرت عملي. تركت الأحداث التي كنا بالنسبة إليها نظارة. كنت أعمل على إنتاج أشياء أكثر مقاومة. في مرحلة ما من الفصل الرابع.. نسيت فيها الشاب والفتاة، رأيته.

فكرت طويلاً أن هذا الذي أراه ليس ذلك الشاب. كان متغيراً لعدم وجود الفتاة بجانبه. لم يزد طولاً أو وزناً. لكن وجهه فقد تلك الابتسامة المنعشة. خطواته ثقيلة. طير الجذع من فوقه ذلك الطائر الدافئ. هكذا تهيأ لي. أتى برفقة ثلاثة شبان بعمره في ذلك الوقت، أي قبل ثلاث أو أربع سنوات، إلى تحت عريشة الأفاقيا، في ساعة لم أتوقعها، في وقت مبكر جداً، كان النهار قد بدأ لتوه. لم يكن قد مر أحد من الزقاق. فتحت النافذة، كانت أوراق الأفاقيا نصف خربة، ونصف ذابلة، فلم أشعر براحتها. خلال السنوات الماضية تهاونت في حربي وحرب زوجي الفاشلة من أجل إزاحة الدخان المتشكل بيننا، حتى لو كانت أسبابه خارجة عنا. عشنا ما عشناه، وأمامنا كثير من الأيام التي يجب أن نعيش. عملت على تنمية نامتي أمني بداخلي. لقد نسيتهما كفردين.

هناك، مقابلي الآن أربعة أشخاص ذكور، بينهم ذلك الشاب، الباقون أراهم لأول مرة. وعلى جبهة الحائط، تحت الأفاقيا كتبوا بسرعة عبارة، وبحروف كبيرة، وذهبوا. عندما كان يسحب أحدهم ذيل آخر حرف، سمعت الصغير القوي لذلك الشاب. إنه صغير عدم التسامح، والطلب إليهم بالسرعة، ولكن هل كان هو؟ ما أوقفني خلف النافذة، وأمام رائحة أوراق الأفاقيا المتفسخة ليس هذا السؤال ذا الجواب القصير جداً. مهما تغير ذلك الشاب لكنه هو. كما إنني لم أفكر في صحة

أو أهمية الكتابة التي كتبوها. أين الفتاة؟ أين أنثى الليمام؟

مهما يكن، وأيما كانت الجهة الصحيحة، يجب عليهما تحقيق ما يريدان سوية. حتى إن تلك الكتابة يجب أن يكتبها سوية. إنه وعد قطعاه على نفسيهما عندما كانا يمران في ذلك الزقاق في يوم مشمس أو غائم. من الذي نكث بهذا الوعد؟ هما؟ أم غيرهما؟ أم الوعد؟ أم الموت؟

لم أستطع التفكير بموت الفتاة. تلك الجبهة الرطبة الطفولية لا تقيم علاقة مع الموت، وتانيك الشفتان لا تبتسمان له. ولا يمكن البت في هذا، لأن الموت خارج الإرادة، كالولادة، ولكن ليس كالمحبة، التي أعطت وعدا بالحياة، وتاقت للبعث.

بعد أيام جاء شابان وفتاة. طلوا العبارة السابقة بلون أصفر شمع، وكتبوا فوقها كتابة معاكسة للسابقة. عبارة تبدأ بكلمة: "الموت...". لم أرذ أن تكون الفتاة هذه هي تلك الفتاة التي نعرفها. إنها تشبهها إلى حد كبير. قلت لنفسى: "لا ليست هي، لا يمكن أن تكون هي". نعم لم يكونا شجرتي أفاقيا، ولم تزين أوراقها شعر الفتاة. الفرشاة تمر على الجدار بسرعة كبيرة، وقسوة خفيفة. لم يكن ذلك الشاب بجانبها، ولم تسقط العريشة على وجهيهما نقشا. لم يكن قسوة زمان لهذا. جبهتها العائشة تلك مغطاة بخطوط الاستعجال، ولكنها هي. إنها هي بقلب عتيق، استخدم عدة سنوات.

لم أستطع تصور ذلك الجدار تحت الأفاقيا بدونهما. إذا كان ثمة أفاقيا فهما موجودان. إنني الآن أخاف من تعاكسهما تحت العريشة نفسها، وأمام الجدار نفسه. الأوراق تتساقط واحدة تلو الأخرى دون أن تجد متسعاً من الوقت كي تزين شعر أحد. أخاف أن يغدوا مثل تلك الأوراق المتساقطة، ومن سقطوها حباً كورقتين أمام الجدار نفسه، كما حدث في الماضي.

أتى شخصان يحملان صفيحة طلاء،

صبغا الجدار تحت عريشة الأفاقيا بلون رصاصي

ودهباً...

ما رأيته: جدار قديم غير مكان حبه



القاتل

للكاتب الكوبي:

أونيليو خورهي كاردوسو

■ ترجمة، رياض شريف الدين

بين السادسة والسابعة مساءً وصل رجل صغير جازياً بقدم حافية إلى مشارف الغابة. توقف فجأة ودار حول نفسه ناظراً إلى جميع الجهات، كانت عيناه متسعيتين وفزعيتين، ذراعاه قصيرتين وبطنه ضامرة. بقي هناك لا أدري كم من الوقت لا يؤتي حراكاً وكأنه عودٌ يابس، فجأة قفز ودخل بين الأشواك القريبة. في البداية ظهرت له الأعشاب الغضة، بعد ذلك تفاعمت الجذوع العالية والعوسج والخيزران، لكن وفوق كل هذه الأشياء بدأ المساء يخيم وينذر بحلول الليل ومن بعده الصباح حيث ينبغي البحث عنه داخل الجبل، إلى الشرق تماماً حيث يقع الشاطئ الموحد والبحر بجزره الرملية وأفاته، وهناك يقطن الفحامون.

هذا الرجل الصغير أتى راكضاً من وهدة النهر.

كان قد أمضى هناك لا أدري كم من الوقت يتشاجر مع آخر، وبديا وكأنهما لن ينتهيا قط عندما قال له:

- يجب أن تدفع لي يا ليكو..

رفع الآخر رأسه ورد قاتلاً:

-ن أدفع لك شيئاً!

ورغم ذلك ألح الرجل الصغير:

- ولكن يتوجب عليك أن تدفع لي.

- لن... أدفع... لك! - رد العملاق مفصلاً كلماته. بعد ذلك طوى ساعديه:-

كان ينبغي قتلك! - ختم كلامه.

شحب لون الرجل الصغير ونظر إلى أعلى رأس الآخر حيث أن غيمة بدأت تظللها.

- أنت لا تعرف كيف هي ساعة الشيطان يا ليكو، تروا!...

ولكن الآخر قاطعه:

- لن أتروى في شيء! خذ أشياءك، هيا امض!

- وحرر ساعديه القويتين.

وجد خوان وقتاً ليمرر لسانه على شفتيه الدقيقتين والداميتين كجوف خنزير مفتوح.

- أعطني النصف لا أكثر.

ولكن فجأة أغلق ليكو يده ونفضها بكل قواه فارتدى الآخر مقدوفاً إلى الخلف كطلق نارٍ اصطدم بالأرض.

بعد ذلك صارت الحجر هي الأهم، أحس بها تحت راحته واثقة ومزعجة، وبسرعة وبقوة لم يكن يمتلكها من قبل، انتفض من الأرض وضرب بطرفها المدب على جبين الأشقر فأحسّ بخشخشة العظم وغوراته، وخائفاً من أن الآخر رغم هذه الحال قد يأخذه من خصره، عاود ضربه ثانية.

ارتعش الأشقر طويلاً، حاول رفع ساعديه ولكنه سقط أخيراً على ظهره في النهر؛ أحد طيور مالك الحزين طار جفلاً من الضفة المقابلة، وفي هذه المتعثر أسقط بعض الأوراق الناضجة. عندما انبطح خوان أرضاً وأطل برأسه من على الضفة العالية لم يكذب يرى إلا أرض الحذاء الكبير الذي كان يغور نحو الأسفل.

خوان هذا لم يقتل من قبل قط ولا حتى خنزيراً، دم الغير هكذا ساخناً كان يربعه إلى درجة الوهن إنه لا يحتمل ذلك وليس مغطوراً عليه، ولكن ليكو كان يجب قتله فأعماله المشينة كانت كثيرة.

في غرب كوبا مثلاً، كان العجوز إفيهيديو يعيش مع ابنته فيما يشبه الحداد منذ أن هتك عرضها ليكو. وفي قرية يورونا لا يُعرف حتى الآن من ضرب رامون بالساطور ليلاً من خلف ظهره. فقد كان الناس يتظاهرون بالجهل ولكنهم يعرفون، فقط مع الأشخاص الموثوقين يتجرأ أحدهم على المصارحة، حيث أن ليكو كان رجلاً طويل القامة، أشقر ومرهوب الجانب وله صديق سياسي في البلدة عمله ترتيب الأوراق في المحاكم والأشياء الهامة من هذا القبيل.

في الجبل كان النور يهبط أفقياً تقريباً، مذهباً أطراف الأغصان، وكان خزان يفتح أكثر فأكثر عينيه، ويفكر: ليكو هذا لم يكن الرجل الذي يقتله أيّاً كان، إنه ممن يقال عنه: رجل لا يقهر، من الذين يعودون حتى ولو كانوا موتى؛ لذا فلا بد أن يأتي ويستل من بين الأشجار بيدين متأهيتين، لأنه عندما يقتل أحد رجلاً ما فليس الأمر كقتل عصفور، فالعصفور يبقى هناك إذا كان الأمر يتعلق باختبار دقة التصويب، ولكن الرجل لا، فالأفضل هو بعث قلبه على العمل حالاً، أو بعد مرور يوم على موته، ووضع الأذن على صدره والصراخ كفى!

كفى لأجل القاتل وذويه وحتى لأجل المقتول نفسه، ولكن هذا الأمر مستحيل الآن؛ لم يبق حل آخر سوى انتظاره هناك لأنه من المؤكد أن ليكو سيعود. وأرتجف لدى التفكير بأن الميت قد يكون منتصباً بين الشجيرات، عند ذلك قفز كحيوان جريح هارباً بين الأشجار. كان يركض حالي الظاهر مطاطناً، مقرباً ذراعه ويده وجسمه المنكمش على الجبل، كان يركض في ذلك الاتجاه مبتعداً عن الآخر.

ولكن الضوء كان يتلاشى في كل لحظة، واختلطت لدى الرجل الشجيرات والعيدان اليابسة، فهنا يترأى له مالك الحزين، وهناك جذر هوائي؛ كل شيء كان ينمحي من عينيه ويلتصق في الجلد أو العضلات لأنه من غير المحتمل أن ليكو قد مات، لا يمكن أن يكون هنا بفمه المفتوح إلى أعلى في قاع النهر والأسماك تدور من حوله، فمن المؤكد أنه قد انتصب على قدميه ومشى خارجاً إلى الضفة ليشتم آثار التدم الحاقية ولمشي ببطء وثقة باتجاهه كظل متداخل بين الأشجار، وبدون تحريك الأوراق يتبعه بشكل مستقيم.

ولكن قدمه تعثرت بشيء ما لثانية مما جعل الرجل الصغير يسقط. لم يعد يجرؤ على الحراك كما لو أن الآخر قد وضع إحدى يديه على عنقه الهزيل

والأخرى في خصره، ويتيحاً للحركة الأكثر خفة كي يقصمه على ركبته إلى نصفين. أحس خوان الآن بأنه يبتعد عن العالم كما لو كان يدخل زاحفاً في نفق، بعد ذلك لاشيء، ربما صرصار يغني داخل رأسه.

عندما أخرجت الشمس العصافير وانطلقت الحشرات تنثر، رفع خوان رأسه ونظر من بين رؤوس الأغصان إلى جزء من السماء.

أول شيء فعله هو البحث في الأرض عن أي أثر لأقدام كبيرة، لكنه لم يجد شيئاً وعندها تنفس الصعداء، بعد ذلك أحس خوان بحرقة في فخذه، ورأى الجرح خامدة ويخط أحمر في الوسط: فكرة واحدة كانت تضرب في دماغه الآن: البحث عن الشرق بشواطئه الخفيضة وفخاميه، فهناك في الجزيرة بالإمكان بناء كوخ أو العيش في كوخ الله الواسع.

يوجد أناس من الممكن العمل معهم أيضاً يكثر ذباب الدواب والبعوض حيث أن خطرهما يجبر رجال الشرطة على القول وأمام أي إغراء بالترقية: "لم نر أحداً، لم يأخذ في هذا الاتجاه".

خوان بدأ يمشي، ولكنه بعد نصف كيلو متر فقط أحس بالعطش، كان العطش يرافقه منذ أن فتح أصابعه وسقط الحجر إلى جانبه، رغم ذلك لم يشعر به من قبل لأنه لم يكن بمقدوره أن يشعر. والآن برز العطش بكل قضايته، في البداية كان جفافاً في الحلق، وكان ضروريا العثور على ماء. وهناك لا يوجد أكثر من مئات الأشجار التي تبعد الواحدة عن الأخرى متراً أو شيناً من هذا القبيل.

ربما إذا ذهب باتجاه اليمين يجد أنبوباً أو قارورة ماء، كان مهزوزاً ولكنه حاول مابوسعه أن يتماسك طوال ساعتين من المسير، إلى أن وجد الماء أخيراً. بدا ررقاً من بين نباتات الأسل، ألقى بنفسه على الحجارة وأغطس فمه ليشرب، بينما كانت عيناه في مستوى الماء وكان ينظر إلى تيار الماء الآتي، هناك بعيداً ظن أنه رأى جلوداً ما مغطى بالطحالب، ربما ثمرة جوز الهند مزروعة الإلياف، ولكنه مركزاً عينيه رأى على متن التيار وصول كتل دم متخثرة. فوراً وبقفزة واحدة انتصب وفقاً ومكث جامداً على الضفة بينما كان الآخر يعبر أمامه بفجوة رأسه المتسعة بفعل الطيور ومجروفاً مع التيار. تابعه خوان بعينه حتى المنعطف، بعدها انفجر بالضحك وبدأت ركبته تطاوعاه.



قصة "عزيزنا ادوارد"

للأديب الألماني المعاصر باول شاللوک

Paul Schalluck

■ ترجمة عدنان حبال

مقدمة عن الكاتب:

ولد في ١٧ كانون الثاني ١٩٢٢ لأب ألماني وأم روسية صربية في مدينة فارندورف Warendorf في ولاية ويستفالن Westfalen. أدخلته أسرته وهو في الثالثة عشرة من عمره إلى الدير كي يصبح مبشراً بالكاثوليكية، ثم جاءت الحرب العالمية الثانية وغيّرت مسيرة حياته فقد استدعي للخدمة العسكرية واشترك في معركة فرنسا وأصيب في باريس إصابة خطيرة كادت تؤدي بحياته لولا أن أنقذه طالب طب فرنسي. ووقع في الأسر، ولما انتهت الحرب التحق بالجامعة ودرس في مونستر وكولونيا الفلسفة والتاريخ والآداب الألمانية وعلوم المسرح وتاريخ الفن، وأخذ يمارس الكتابة دون التقيد بعمل وظيفي ثابت، وبرز في النقد المسرحي وفي النقد الأدبي بشكل عام وتميز أيضاً بكتابة الرواية والقصة والتمثيلية التلفزيونية. يلفت الأنظار في أعماله أنه شديد الحرص على الغوص في مكان النفس البشرية وإلقاء الضوء على بعض النواحي المظلمة فيها، وهو لهذا لا يدع الخيال يبتعد عن الواقع، بل يستخدم الخيال للمزيد من فهم هذا الواقع وتحليله. قصة "ادوارد" أو حبيبنا ادوارد مجموعة من الصور أو التقارير من وجهات نظر متعددة...

من أعمال بول شالوك نذكر: لو استطاع الإنسان أن يكف عن الكذب (رواية ١٩٥١)، الوصول في الدقيقة الثانية عشرة بعد منتصف الليل (رواية ١٩٥٣)، البوابة التي لا تراها العين (رواية ١٩٥٤)، أعلام بيضاء في نيسان (قصة ١٩٥٥)، انغلبرت لا ينكه (رواية ١٩٥٩)، على سبيل المثال (مقالات ١٩٦٢)، أحلام السيد فون فيرن (تمثيلية تلفزيونية ١٩٦٤)، لأكريتس (قصة ١٩٦٦)، دون كيشوت في كولونيا (رواية ١٩٦٧)، رجل من الدار البيضاء (تمثيلية تلفزيونية ١٩٧٠)، جلسة سرية (تمثيلية تلفزيونية ١٩٧١)، حتى يفرق بينكم الموت (مقالات ساخرة ١٩٧١).

- كان ابني، ابني الوحيد ولا أفهم ما يحدث.. أمه وأخته تسيران في أنحاء البيت وتتهامسان باستمرار، فإذا عدت إلى البيت سكنتا وإذا دخلت إلى الحجرة لم ترفعاً بصريهما إلي، وإذا قعدنا إلى المائدة لفنا الصمت ولم ينطق أحدهما بكلمة إلا فيما ندر. إنهما تلزمان الصمت حيالي عقاباً لي، فهل أذنبت؟ هل بالغت في استخدام الشدة معه؟ كان علي أن أسلك معه مسلك الشدة، فقد كان صبياً موهوباً لكنه كان عابثاً طري النكوين مقرطاً في اللين، كدليله هاتان اللتان تصمتان الآن كل الدلال. لما بلغ الرابعة عشرة سمحت له بأن يرافقتنا إلى شاطئ كوستابرافا وتوليت منذ ذلك الحين أمر تربيته. قال الله يريد قارباً من المطاط فأجبته: هيا تعلم السباحة تحصل على القارب، وتعلم السباحة خلال أسبوع، هكذا كنت أعده للحياة، كي يفهم أنه لا ينال شيئاً هدية بالمجان، فأنأ لم أنل شيئاً كهية من أحد. وحكيته له عندما بلغ السادسة عشرة كيف اجتهدت وأنشأت المصنع وحافظت عليه بمفردي من أجله وقلت في نفسي إنه سيكون فخوراً بأبيه وسيبترأى معه للأفضل. كانت المدرسة سهلة بالنسبة إليه: كان يتفوق على تلاميذ الصف عندما يرغب في ذلك، إلا أنه لم يكن يرغب في التفوق دائماً.. كان شعاع شمس أو كتاب أو زكام كفيلاً بأن يصرفه عن الدراسة والدرس، وقبل كل شيء مباريات كرة القدم الدورية..

كان يهرع كالمجنون إلى ملعب كرة القدم يوماً بعد يوم وينسى أو يتناسى واجباته المدرسية. حبست عنه حذاء لعب الكرة فالتفت إلى دروسه لكن ذلك لم يستمر أكثر من بضعة أسابيع، بعدها صار ينفخ في البوق ثم أخذ يكتب قصائد من الشعر وأنصرف بعد ذلك إلى تسلق الجبال وإلى جمع الأحجار. اقتصد بعض المال وتسول البعض الآخر واشترى منظراً فلكياً ثم قضى ليالي يرصد النجوم.. بعد

ذلك استبدل دراجة نارية بالمنظار وأخذ يتجول بها في شوارع مدينتنا ذات الحدائق الكبيرة، ثم ترك الدراجة يأكلها الصدأ وبدأ يرسم، وما لبث أن هجر الرسم إلى تربية الأسماك. كان كل بضعة أسابيع ينتقل من شيء إلى شيء آخر.. وأنا أعرف أن كثيراً من الصبية في مثل سنه يغيرون هوياتهم وميولهم على هذا النحو، لكنه بذلك أهمل واجباته ودخل عامه السابع عشر ثم الثامن عشر دون أن يتعلم التركيز على شيء.. إلى أن اكتشف البنات وعاد لأول مرة إلى البيت بعلامات تحت الوسط وكنت في كل مرة يخبو فيها حماسه للتعلم أكلمه بما يوقظ ضميره وأحياناً أهذهه وأنقص من مصروف جيبه وأمنعه من الخروج وأخذه في إجازة العيد معي إلى المصنع. وكنت عندما أوضح له الأمور وأدله على ما يجب عليه فعله، أجده يرى معي أنه مخطئ وأنه يحيا حياة مستهترة رخوة تتجرف مع كل تيار، ويعدني بأن يعامل نفسه بمزيد من الصلاة.. كنت إذا عاقبته بكى، كان فتى حساساً متفتح الذهن بسنواته الثماني عشرة..

سافرت أمه وأخته وحدهما إلى شاطئ كوستا برافا وبقيت معي في البيت. أعدنا معاً خطة للدراسة، قلت له: هذه فرصتك الأخيرة يا ادوارد، إذا لم تتجح إلي الصف النهائي في الثانوية أخرجتك من المدرسة، وكان هذا يعني إنذاراً نهائياً بالنسبة له، ولو أنني لم أعرف ما إذا كنت سأفذه بالفعل أم لا، هل كان علي أن لا أخيفه بهذا الشكل؟ إذن ما هو السبيل لكي يصبح ابني إنساناً مجدداً نشيطاً وينجح في حياته؟ هل كان علي أن أتنبأ أن إنذارى له هكذا سوف يحطمه تحطيماً؟ وهل أتحمّل بالنتيجة ذنب موته؟ نعم موت ادوارد؟ أنا لا أصدق ذلك يا ادوارد.. فقد كنت بطبيعتك متهوراً غير قادر على ضبط نفسك، ولقد تصرفت تصرفاً مفاجئاً. الإنسان لا يلقي بنفسه من فوق الجسر لمجرد أنه حصل على علامات سيئة في المدرسة، الإنسان يا ابني يا ادوارد لا يفقد حياته لسبب كهذا..

- كان إدي ابني الوحيد وكان صبيّاً طيباً - يشهد الله، ومن يستطيع أن يحكم على ذلك أفضل مني، فأنا أمه التي تركها ومضى لأنه كان عنيداً صلب الرأي مندفعاً بشكل لا سبيل إلى تبريره، كان منذ صغره يبحث عن شيء يريد كل شيء أو لا شيء.. وإذا اعتقد أبوه أنه متهور جداً وأنه أضاع سنوات من حياته ذات التسع عشرة سنة دون أن يهتدي إلى الرزانة والتركيز، لاح الأمر ربما كذلك

لمن ينظر إلى المسألة من موقف ثابت أو لمن يريد أن يَبْرر المأساة الراهية بكلام كهذا أو بكلام آخر. أما أنا فلا يمكنني أن أقول إلا بأن أباه انتهج معه نهجاً خاطئاً واقتفى آثاراً مضللة لم تكن لتؤدي إلى أي شيء مفيد... كان إدي صبيّاً جاداً مفرطاً في الجد نسبة لعمره ولقد كان هكذا منذ صغره، قلما رأيته يضحك، لأنه رغم مظهره المتقلب المنجرف مع كل تيار، كان يعكف دائماً على العمل بجد يشبه الهوس ويثير في نفسي القلق. كان يبحث عن شيء بقيت سنوات عاجزة عن الإلمام به، حتى عاد ذات يوم من الكنيسة، ولعله كان في العاشرة من عمره أو الحادية عشرة، وقال لي بجد ثقيل ودون أي انفعال، أتعرفين يا أمي أنني قد أنتحر؟ فغمرني الذهول والخوف وعلا وجهي الشحوب ثم سألته: ولكن لماذا يا بني؟ ونظر إلي كما لو كان رجلاً طاعناً في السن، وقال: حتى أعرف من هو الرب... كنت قد نسيت هذه الحادثة ولكني أراه الآن أمامي وأسمعه مرة أخرى وأنا أعتقد جازمة بأنه نفذ ما كان يعتزم تنفيذه وما كان يدفعني آنذاك إلى السخرية والضحك منه..

لقد ظل طوال حياته وفي كل مكان يبحث عن سيد ومعين، بل إنني أدعي أنه كان يبحث عن الرب الخالق، كان يفعل ذلك في قصائده، في ملعب كرة القدم وفي الانطلاق بدراجته النارية، وطبعاً في أحجاره وبين نجومه وكذلك في ألوانه وبين أسماكاه وفي الموسيقى حتى مع البنات. لقد بحث وبحث دون أن يدرك بوضوح هذا الذي يبحث عنه ويأمل العثور عليه في كل ما خلب لُبه في البداية ثم ما لبث أن عاقه وخلفه وراء ظهره بعد أن اعتصره ورماه لأنه لم يجد فيه ما كان يبحث عنه، وربما لأنه لم يعد يتذكر الجملة التي مازلت أسمعها تدوي في أذني: "حتى أعرف من هو الرب". ليس للعلامات السيئة في المدرسة سوى القليل من الصلة بهذا الموضوع، وذلك لأن مدرس الرياضيات كان في صباح ذلك اليوم قد شرح لهم نظرية أينشتاين عن الكون، وقال لهم إن الكون لا نهائي لكنه ليس بلا حدود أو قال لهم كلاماً كهذا، وأنصت إليه إدي وكأنه كان يسمع إنجيلاً جديداً ثم سأله بصوت واضح: وأين مكان الرب في هذا الكون؟ فما كان من مدرس الرياضيات إلا أن حوله ضاحكاً إلى مدرس الدين. فلما انتصف النهار انفصل عن زملائه في المدرسة واتجه نحو الجسر وحده، وجرب للمرة الأخيرة عملية محاولة العثور على ما كان يبحث عنه. لقد كنت يا إدي يا ابني تريد كل شيء أو لا شيء ولم

تكن على صواب في ذلك، فليس هناك ما يناله الإنسان عنوة وبسرعة.. لقد كنت تفكر إلى التواضع وإلى شيء من الثقة بأملك لماذا لم تأت إلي يا إدي؟ لماذا لم تأت إلى أملك يا إدي؟...

...

- "إد" أخي الصغير، كان صبيّاً كغيره من الصبيان وإلى حد ما أكبر موهبة منهم ربما، لكنه كان من نسيج أكثر رقة ولعل هذا هو الفرق الوحيد بينه وبينهم.. كان يحب اللعب، وكان يحب ركوب الدراجة بسرعة ويغير هوائياته باستمرار، ويفعل كل ما يفعله الصبية الآخرون. كان عمره أقل من السنوات التي يعد بها. ولم تبدأ المأساة إلا بعد أن عرف البنات، كان إد بهي الطلعة قوي البنية، وكان يستطيع أن ينال بدلاً من البنت الواحدة عشر بنات في هذه الناحية وعشراً في تلك.. كان له العديد من الصديقات، لكنه لم يكن يعرف الرضى والقناعة على الإطلاق.. لم يكن ما كانت البنات تعطينه إياه يكفيته رغم أنه لم يكن قليلاً بل هو بالنسبة لهن كل شيء.. كان إد يطلب المزيد.. كان يطالب بالحب، على الرغم من أنه - كما اعتقد - لم يكن يعرف الحب قط. لقد كان على أية حال يسخر من كلمة الحب ولا يستعملها إطلاقاً، لكنه كان مستقافاً دوماً للحب..

كان الحب متاح له يتمثل في البنات اللواتي كن مثله تماماً لا يعرفن ما هو الحب.. وهذا ما دفعه شيئاً فشيئاً إلى الهاوية، لأنه لم يكن قد نضج بعد، أعني من الناحية الفكرية. كانت هناك في صفه في المدرسة بنتان ضحكتا ضحكة ساخرة مكتومة عندما قيل له إنه قد لا ينتقل إلى الصف الأعلى بسبب سوء علاماته، وكانت هذه الضحكة الساخرة المكتومة كارثة هائلة حلت بعقله، ونحن كثيراً ما نستخف بأهمية أشياء صغيرة كهذه.. كلمة، نظرة، حركة من اليد، ضحكة مكتومة سخيفة.. وخاصة في تلك المرحلة من العمر التي مر بها إد، هاتان البنتان مسؤولتان عن المأساة التي حلت به ولكنهما لا تدريان بل هما بريئتان براءة الحيوانات الصغيرة".

...

- هراء، لم يكن صديقي إدي، بتشديد الدال، آنذاك كما كان من قبل يبحث في أي مكان عن أي شيء ولم يكن يسمح للضحك الساخر المكتوم أن يرميه إلى

الهاوية، كان قد وجد منذ وقت طويل ما كان يبحث عنه، وكان يعرف تماماً ماذا يريد، كان مثلنا جميعاً، مثلي أنا أيضاً، كان رأيته قد استقر منذ وقت طويل على أنه ليس هناك شيء له معنى، لكنه ظل يجرب ويجرب تارة هنا وحيناً هناك، على سبيل اللعب والعيب ومن أجل المتعة. كان يستوي عنده الاندفاع بالدراجة النارية والعيب مع فتاة، فما كانت هذه أو تلك تهمة إلا في حينها، فإذا فرغ منها تملكه ملل قبيح، وأنا أعرف ذلك تماماً لأنني أعاني من الحالة نفسها. كان إذا بدأ بإنجاز عمل ما نجح فيه نجاحاً عجبياً لكنه لم يكن يجد في هذا النجاح المتعة الخالصة التي يصبو إليها، لأنه كان يجد كل شيء مجرداً من المعنى فلماذا؟ وإلى أين بهذا كله؟؟ لو أنه شاء لأصلح علاماته السيئة بسهولة ويسر حتى يحين الموعد الذي تتخذ فيه المدرسة قرار النقل، أما لماذا انتحر في ذلك اليوم بالذات، فأعتقد أن هدفه كان تضليل الكبار ودفعهم إلى تتبع آثار مزيفة إذ كان من الممكن أن ينفذ ما أقدم عليه قبل ذلك اليوم أو بعده بأشهر. أحسن تلميذ في الصف يقتل نفسه بسبب بعض العلامات الرديئة، تناقض.. والتناقض هو الأمر الوحيد الذي كان يستهويه، وأنا أحسده لأنه كان أشد منا صلابة وإرادة.. ولأنه ملك الشجاعة لفعل شيء لن أجد أنا الشجاعة لفعله أبداً... هكذا كان صديقاً لي، بتشديد الدال..

http://Archivebeta.Sakhrir.com



غراميات لانيو^(١)

قصة: مارسيل بانيول

■ ترجمة: نبيل أ. طعرب

الكاتب:

مارسيل بانيول:

- كاتب وسينمائي فرنسي (١٨٩٥-١٩٧٤) ألف عدداً من الأعمال الكوميدية (توباز، ماريوس، فاني)، ومجموعة مذكرات (مجد أبي) وأفلام (أنجيل ١٩٣٤، سيزار ١٩٣٦، زوجة الخباز ١٩٣٨). وكان عضواً في الأكاديمية الفرنسية...

كان لانيو يبلغ السادسة عشرة من العمر، وكانت مسحة من وداعة ملائكية ترسم على وجهه تبرر اللقب الذي يحمله. كان بديناً، مكور الجسم، ذا خدين باهتين متدليين، وأنف صغير شديد البروز، كانت عيناه سوداوين وشعره مجعداً. وهذه التفاصيل ضرورية لفهم عنف العاطفة التي أثارها في قلب طفلة ساحرة تدعى اينيدو.

حدث ذلك أيام عيد الفصح بينما كان لانيو يستعد لخوض امتحان البكالوريا الرهيب. كان يجلس إلى جانبي في غرفة الدرس، وبعد حديث أو حديثين معي، أو

^(١) في صفحات سابقة كتبت الكلمة بالفرنسية L'agneau وهي تعني: الخروف (م. م. غ).

بعد لعبة ورق" نلعبها فوق المقعد، كان لانيو ينقض على بعض المسائل المربعة ويتمرن على تغيير التتابع. وكان يشكو أحياناً بأنه لا يفهم منها شيئاً، ويهمس لي بأنه "تنبل" وأنه ربما "يسقط" وأن والده سيخضعه لدورة تعليمية، وأنه يأسف جداً للوقت الضائع. بيد أن هذا لم يمنعه من هدر المزيد من الوقت يومياً، بين الساعة السابعة والثامنة مساءً، بذهابه للتنزه في ساحة "لابلان" التي هي أجمل ساحة في مارسييا، كما يعرف الجميع، فهي واسعة ومزروعة بأشجار الدلب الباسقة.

في صباح أحد الأيام، وصل لانيو إلى المدرسة مزدهياً ببذلة من النسيج المحبك الأبيض ومعتماً قبعة من القش ذات حواف عريضة، دفعها إلى الخلف فبدت كالهالة حول رأسه. وأعلمني بصوت هامس أنه اعترافاً منه بكرم أبيه فقد قرر النجاح في البكالوريا وأنه اتخذ، لكي يبدأ، قراراً حاسماً ببدء الدراسة اعتباراً من الأسبوع القادم. لغت نظره إلى أنه سيكون أكثر حكمة لو باشر هجومه على المنهاج في الحال، لكنه برهن لي أن ذلك مستحيل لسبب لا يمكن مناقشته: لقد أعدّ برنامجاً دوامياً لدراسته.

كان هذا البرنامج الذي ينطلق في ٢٦ أيار، يخصص جزءاً من مواد الامتحان لكل أسبوع، وهكذا سيتوصل إلى دراسة كافة المواد قبل العشرين من حزيران وستبقى أمامه عشرة أيام، قبل الأول من تموز، مخصصة للمراجعة العامة. قال لي:

- كما ترى فإن كل شيء قد حُصِب وأُعد بدقة متناهية. فإذا بدأت اليوم، فتصور أية خطيئة فادحة سأرتكب أو أي إرباك في البرنامج الزمني! وحينئذٍ سيكون فشلي مؤكداً! أما بالنسبة لإجراء المراجعة العامة منذ الآن فإن ذلك مستحيل لأن المرة لا يراجع إلا ما يكون قد قرأه وأنا لم أقرأ شيئاً بعد. كان ذلك كلاماً حاسماً وواقفته الرأي.

ولأنه لم يبق أمامه إلا أربعة أيام قبل التخلي عن كل متع الدنيا، فقد قرر في الحال بأنه ينبغي له الاستفادة من هذه المهلة بأقصى استطاعته. تناول ريشته الجميلة وكتب بخط مرتبك رسالة قصيرة فوق بطاقة من أوراق "البريستول" الجميلة التي يحتفظ بكمية منها لهذا الغرض. هذه الرسالة تخبر السيد المراقب أن والدة لانيو المريضة مرضاً خطيراً، ستكون بحاجة ماسة هذا المساء لخدمات ولدها،

وبالتالي فهي ترجو الإدارة أن تسمح لولدها بمغادرة المدرسة في الساعة الرابعة. وضع لانيو هذه البطاقة في محفظته، ثم باشرت وإياه لعب دورة ورق من لعبة "التبعية" لم تقطعها إلا استراحة الساعة العاشرة ثم عادت واستمرت في غرفة الدرس حتى الساعة الثانية عشرة.

كان السيد المراقب يستقبل الطلاب المراجعين في مكتبه بدءاً من الساعة الواحدة، لذا ستركني لانيو في الساعة الواحدة إلا خمس دقائق ويقدم له الطلب بيد لا ترتجف، وعسى ألا يكتشف الرجل هذه الخدعة! لأن لانيو سيكون عندها عرضة لعقوبة شديدة... بينما الذي حدث.. لكنكم سوف تعرفون البقية.

في الساعة الرابعة، خرج لانيو، بعد أن لمع حذاءه بطرف سترة أحد الطلاب المتغيبين، وسرّح شعره بعناية شديدة، دفع قبعته إلى الخلف وانطلق بخطوات سريعة.

في الغد، وكان يوم أربعاء، روى لي لانيو مغامرته الرائعة، وكان قد ذهب للتنزه في ساحة لابلان مدخناً بتلذذ سحائر إنجليزية.

- كنت أفكر بك يا صديقي، وكنت أقول لنفسك بأنك كنت تستطيع المجيء أنت أيضاً. فجأة شعرت بنظرات تحجب عني، رفعت رأسي، فرأيت في الدور الأول من أحد البيوت الفخمة، وجه فتاة كانت تنتظر إليّ بخجل، ثم أسدلت الستارة بسرعة. لم يستغرق هذا إلا ثانية واحدة، لكنني تسمرت هناك مبهوراً بجمالها. تخيل عيني وأسعتين جداً، سوداوين ولطيفتين تحيط بهما خصلات شعر داكنة طويلة قرب يد بيضاء صغيرة ترفع الستارة. ستدرك بالطبع أنني لم أرد العودة دون أن أراها ثانية فتابعت تنزهي ومررت أكثر من عشر مرات من تحت نافذتها دون أن أرى شيئاً، لكنني حزرت من ارتجاف الستارة أن العينين الجميلتين كانتا خلفها. من تكون هذه الجميلة الصغيرة؟ فكرت طويلاً دون أن أرفع نظري عن النافذة ولم أهتد إلى جواب أبداً، أبداً، أبداً. بيد أن يداً حطت على كتفي، استدرت فرأيت ببليك من قسم الرياضيات الأولية: كان يدخن غليونه الكبير الذي كان يفرّغ وكانت قصبته الطويلة المنحنية تصل إلى فتحة سترته. أبدى بعض الملاحظات حول قيافتي وسألني عما أبحث.

- بيليك - قلت له - ستؤدي لي خدمة عظيمة.
فكشر بوجهه وحرك أذنيه وقال لي:
- ما هي؟
- من يسكن في هذا البيت؟
- أحبابي. قال بيليك بلهجة واثقة.
- أحبابك؟ سألت.. بصوت مختنق... أنت
- تماماً، منذ ثلاثة أشهر، والأمر يسير على خير ما يرام! وأنا أقابلها كل
مساء. إنها جميلة أليس كذلك؟
- أجل، قلت، رائعة، أي شعر أسود جميل!
- أسود؟ أنت لم ترَ بشكل جيد دون شك، إنها شقراء.
- كيف، شقراء؟
- أجل شقراء وذات عينيّ زرقاوين، ثورماندية جميلة تبلغ العشرين عاماً
وتكاد تجن بي.
- ثمة خطأ - قلت - أنا رأيت في هذه النافذة جميلة في السادسة عشرة من
عمرها تقريباً، سمراء، لها عينان سوداوان وعميقتان.
- إنها الصغيرة، قال لي بيليك، ابنة المعلم، أنا أحدثك عن الخادمة.
- وما هو اسمها؟ ماذا تعمل؟
- ماذا أصابك؟ قال بيليك، أنت مخطئ. فمع هؤلاء الفتيات الصغيرات ليس
ثمة شيء اسمه الحب! أنصحك بالتفتيش عن خادمة.
- ما هو اسمها؟ سألت مرة أخرى.
- ليسيان، قال بيليك، والداها مهندس طوله حوالي مئة وثمانون سنتيمتراً،
وأظنه شديد القسوة. وهي تذهب إلى الثانوية، برفقة الخادمة كل صباح، أما أنا
فأتبعهما من بعيد ثم أعود بصحبة الخادمة. ولهذا السبب أصلاً أصل إلى الثانوية
في الساعة الثانية دائماً وأعاقب كل خميس.

وسحب نفساً من غليونه، بصق بعيداً، ووضع أصابعه في فتحات سترته.

- ماذا نفعل! إنه الحب...

- ببليك، الصغيرة تطلعت نحوي عدة مرات من نافذتها.

- أمتأكد أنت؟

- كل التأكيد.

- كيف كانت تتظر إليك؟ فهناك الطريقة، قال ببليك. فما أنا أنظر إليك لكنني

لست مغرماً بك، ينبغي لي أن أرى ذلك.

- لا شيء أسهل من ذلك. لنفترق وراقب أنت نافذتها بينما ألتزمه أنا مديراً لها

ظهري.

بعد عشر دقائق من هذه الخطة، أشار لي ببليك بوجوب النزول إلى

شارع "بيرجير"، ثم لحق بي وقال:

- هذا صحيح، إنه الحب فعلاً. أتدري ما الذي ينبغي فعله؟ ستكتب رسالة،

شرط أن تكون حارة، واضح؟ الكثير من الانبهار... دون تخويف... واضح؟

بعض الأشعار... كلام حلو... والإ... ثم تعطيني الرسالة وسأوصلها لها عبر

الخدمة.

- إذاً، خلس لانيو منهياً حكايته، المطلوب الآن كتابة الرسالة.

واستل من محفظته ورقة خضراء رائعة أفرط في تعطيرها. قلت:

- حسن، اكتبها، فعندك وقت كاف من الآن وحتى المساء - فأردف:

- هذا صحيح، لكنني في غاية الإرباك، فاللغة الفرنسية ليست مجالي

القوي.... وفي الحقيقة لم تكن مجاله القوي مثلها مثل غيرها من المواد.

- ينبغي لك أن تساعدني، فتكتب لي سوناتا قصيرة، أنت قوي في هذا.

فأعجبت بنفسي ووافقت - شرط ألا ينطق لانيو كلمة واحدة أثناء العملية وأن يهتم

بأشياء أخرى. ففتح كتاب الجبر وبذل جهداً لا طائل تحته للاثهماك به.

أما أنا فقد استوحيت ربات الشعر وبدأت العمل. لم أكد أكتب بيتين إلا وبدأ

لانيو يوجه لي نظرات نافذة الصبر . عندما كتبت الرباعية الأولى نظر إليها من فوق كنتي وأبدى ارتياحه . قرأها مرتين وقال بصوت جذل:

- إنها موزونة!

بعد نصف ساعة أنجزت الرائعة التالي:

" كنت أسير بخطوات وثيدة تحت أشجار الدلب الطري

و"لابلان" بعد الشتاء، بدت أخيراً تولد من جديد

كنت أحلم بالحب، ولكن واحسرتاه، دون تحديد

وفي دمي المتجدد الشباب كان خفية بأكمله يجري

وشعرت فجأة بشيء مثل سعادة سرية حارة

ودفق من الحب غمر مني كل كياني

رفعت رأسي، نحو نافذة في الدور الثاني

كان ثمة وجه ملائكي ينظر ويحقق تارة

آه أينها العيون الجميلة، أصفى من أصفى الينابيع

يا لهذا الجمال المفكر لا يكاد يرى حتى يضيع

وبقيت جامداً، صامتاً دون حس ومحيراً

ثم غادرت بعد وقت طويل تحت جناح الليل الأغبر

ولكن بسبب هذا المنظر الخالد الساحر

ما زالت أشعر هذا المساء بروحي تتعطر .

كانت القصيدة موزونة ولم أكن أشك في هذا لحظة. ونظم لانيو وتحت إشرافي المباشر، التثر الذي ينبغي أن يرافق هذه القصيدة وقد ارتأى أولاً أن يقدم نفسه بصورة شاب مليونير ومصاب بالسل، فصرفته عن هذه الفكرة. وبناء على نصيحتي، عرق نفسه بأنه رجل رياضي محترف وشاعر مرتجل وقد رجا الآلهة للشابة أن تكون على شرفتها كل مساء، نحو الساعة الخامسة لكي يستطيع تأملها من بعيد.

حينما رأيت هذا الترتيب رفضت ونبهت لانيو إلى أن ذلك لم يلحظ في

الجدول الزمني، فأجابني أنه سوف يصلح الخلل الناجم إذ سوف يخرج كل مساء في الساعة الرابعة وسوف يضيق ساعتي دراسة كل يوم ولكن هاتين الساعتين سوف تعوضان مساءً من الساعة العاشرة حتى منتصف الليل. كان الأمر في غاية البساطة وأعجبت به.

سلمت الرسالة بواسطة بيليك والخادمة ووصل الرد بعد يومين وكتب بالعبارات التالية:

سيدي:

لقد فوجئت وسعدت برسالتكم الرقيقة تلك، وقد شاهدتكم في الواقع حينما قدمتم في ذلك المساء إلى ساحة "لابلان" ولا يسعني أن أخفي عنكم أنني أعجبت بنباهتكم. إنني لا أبلغ من العمر إلا السادسة عشرة وأذهب إلى الثانوية وأنا في الصف الرابع. إن أبي لا يسمح لي بالخروج لأن لدينا حديقة واسعة حيث يمكن لي أن أحلم بهدوء، ساكون في نافذتي كل مساء، كما طلبتم، في الساعة الخامسة ذلك أن هذه عادة درجت عليها منذ عهد طويل. فإلى اللقاء هذا المساء إنني.

صديقتكم الصغيرة.

ولم توقع الرسالة باسمها، بيد أن هذا الأمر لم يمنع لانيو من الوقوع في فورات من الفرح الهيمسيري أثناء الدراسة. فقد كان يفتح كتاباً ويبدو غارقاً فيه تماماً ولكنه ينفجر ضاحكاً فجأة ويفرك يديه، بحيث كان يهزّ المقعد هزاً. وبعد هذه المظاهرة التي كانت توقظ المعيد في كل مرة، كان لانيو ينحني نحوي ويهمس "مشي الحال!" فأجيبه بابتسامات وأحسده.

مظاهر الحيوية هذه سببت له عدداً لا بأس به من ساعات الحجز بيد أن ذلك لم يمنعه من الضحك وأن يجد الحياة شيئاً رائعاً

في الساعة الواحدة ذهب إلى المراقب ليقدّم له بطاقة جديدة مزوراً مرة أخرى توقيع أمه وأكد أن هذه السيدة القوية التي غلبها المرض بحاجة لابنها كل مساء الساعة الرابعة ولأجل غير مسمى. وحصل على الإنز.

ومع الأسف فقد استطاع أن يجرّتي في هذا المنزلق. فقد حثني، من خلال رغبته بوجود شاهد على سعادته، على أن أطلب، باسم أبي، إذن مغادرة لمساء

واحد فقط. وهو ما فعلته... ارتجفت يدي قليلاً حينما قدمت للمراقب بطاقة الزيارة المزورة، بيد أن هذا الرجل لم يلحظ شيئاً. وعند الساعة الرابعة وبعد ترتيبات دقيقة خرجنا. كان لانيو يطير فرحاً وكان يكرر لي دون انقطاع "سوف تراها! سوف تراها! الجمال! العينان! الرقة! الشعر!" الخ... وهناك جلسنا فوق مقعد مقابل النافذة الشهيرة.. كان يجلس بالقرب منا رجل عجوز يسعل ويصق بغزارة، لم نلق بالآ إليه وعند الساعة الخامسة فتحت النافذة.

صار لون لانيو قرمزيًا، وهمس لي وهو ينظر إلى حذائه: "دعنا لا نبدو كثيري..." ولم يكمل، لكنني أدركت بوضوح أن لديه رغبة طاغية بالهرب. بالنسبة لي ودون خوف من أن أظهر فقد كنت أنظر، رأيت شخصاً صغيراً جميلاً في السادسة عشرة من العمر، نحيف الجسم قليلاً ذا شعر أسود ملفوف يحيط بوجه باهت ووردي، وفم صغير جداً وأنف قصير ومنتظم وعلى الأخص عينين واسعتين تشعان ببريق الجوهرة السوداء اللطيف.

تظاهرت في البداية أنها لا ترانا، ثم تشجعت وأخيراً ثبتت نظرها على لانيو الذي هدا روعه قليلاً بسبب الشقائم التي صبيتها فوق رأسه، فرفع وجهه وتأملها. وما أن عاد يحمر من جديد حتى وجهت له الكلمات التالية:

- ارفع رأسك أيها الأبله وانظر إليها! أيها الفظ لن تستطيع التباهي وأنت بمثل هذا الجبن...

بيد أن لانيو كان قد هرب ولم أجد بداً من اللحاق به لاحقاً ياه. ومع ذلك، ومنذ صباح اليوم التالي، ودون أن تثبط من عزيمته أبداً هذه الهزيمة، طلب مني أن أنظم له قصيدة جديدة. فكتبت له سوناتا جديدة، حاز على إعجابي الشديد فيها-وينبغي أن أعترف- المقطعان الأخيران:

في السماء الصافية، ناشراً بارتحاء أشرعه الطويلة
كان الليل ذو العيون القضية يشعل نجومه
رأيت وجهاً لعباً يرسم

أه! أعرفها تماماً هذه العيون الوسيعة، إنها هي.
وذلك للصوت الناتي والعذب الذي يناديني

إنه حبي المخبوء، المخبوء، في قلبي يغني.

ومرة أخرى شعر لاثيو بالرضا، واطلعت على رسالته التي كانت مشبوبة جداً. وأنا على يقين أنه لم يكتب أبداً وظيفة فرنسي بأسلوب يماثل أسلوب تلك الرسالة فقد أولع بالموضوع كما يقال. وقد تجاسر كثيراً بحيث تحدث، وريشته بيده، وبكثير من الرقة عن قبلة مستحيلة.

انطلقت الرسالة، وأمضى لاثيو بقية يومه نائماً في مقعده، ليعوض، كما قال لي، ليلة العمل المضني التي سوف يمضيها.

في الغد، وصل لاثيو نضراً متورداً، وروى لي المأثرة الكبيرة التي قام بها فقد شطب فترتين من البرنامج، وبالحقيقة فهذا البرنامج يحتمل تماماً مثل هذا الإجراء وسوف تقسمون واثنين بأنه نام اثنتي عشرة ساعة.

وروى لي بدقة شديدة تفاصيل لقاء الأمس. فقد ابتسمت ثلاث مرات ورمت زهرتين ورننت إليه برقة ثم بشوق. وفي الحال، وحيث أنه يتوجب عليه كتابة رسالة جديدة رداً على الرسالة التي استلمها هذا الصباح، فقد شطب ساعة العمل الوحيد التي تبقت له من النهار، وأضافها إلى ساعات العمل الأخرى، إلى ما بين الواحدة والثانية صباحاً.

وبعد أن اتخذ هذا القرار بدأ رسالته الجديدة. ودامت الحال شهراً على هذا المنوال، ولم يتأثر لاثيو أبداً بذلك العمل الليلي المضني. بل أحرز بعض التقدم في اللغة الفرنسية وذلك بسبب الرسائل التي كان يكتبها كل يوم، وفي كل يوم تقريباً كنت "أبيض" سوناتا.

وبدأت لهجة المراسلة تحمى شيئاً فشيئاً، فبعد الحديث الخجول عن قبلة مستحيلة، سأل لاثيو عن إمكانية تحقيقها يوماً ما، وربما أراد أن يبرهن مرة أخرى على أن كلمة مستحيل ليست فرنسية.

أما الفتاة فقد وصل بها الأمر، وبعد أن أفلتت بعض الاعترافات الخجولة، إلى أن تروي له أنها تراه في أحلامها وأنها تحلم بقبل حارقة وطويلة. ورد لاثيو بأنها كل حياته وسيدته للعشوقة وكنزه العزيز، وذهب به الأمر إلى القول بأنه رآها في نومه ... تعادى كلاهما في تخيلاته تعادياً مقلّلاً.

وعلى الرغم من كل جهودهما، فإن رقابة الأب منعت حدوث ولو لقاء واحد. أحياناً كان الحظ يسعدهما بالمرور وأحدهما قريب جداً من الآخر في الشارع. ويومها لم يكن يسهل التعرف إلى لانيو. فقد كان يقهقه صاخباً في الصف ويمشي على يديه في الممرات.

أما بيليك الذي كان يقوم بوظيفة ساعي البريد فقد كان يكرر أنهما يتراسلان أكثر من اللازم، وأنه مع كثرة هذه الرسائل فإن الأب لابد أن يكتشف إحداها في النهاية. ولذا فحينما كان لانيو يلح عن بعد أحداً من المارة من ذوي القامة الطويلة فإنه كان ينسحب بتعقل ودون أي شعور بالخجل.

في صباح أحد الأيام وجدت لانيو منهمكاً في إعداد برنامج زمني جديد. سألته: -ماذا تفعل؟ فأجابني:

- انظر، لاحظت أنهم في امتحان البكالوريا لا يطلبون إلا بعض الموضوعات. تقريباً... الموضوعات ذاتها. ففي اللغة الفرنسية مثلاً، راسين أو كورنيي، وفي الفيزياء قوانين أوم وآلة غرام الخ... من الغباء إذن دراسة بقية الموضوعات... فوافقته. وتابع يقول:

- لذلك فقد شطبت كل الموضوعات التي لن يطلبوها مني. بعضها لأنه لا يُطلب أبداً، والآخر لأنه طلب في السنة الماضية.

فلفت انتباهه بأنه لن يفضل إلا الشيء اليسير جداً.

- لا شيء تقريباً-قال بلهجة المنتصر- لاشيء تقريباً.

- وإذا ما طلبوا منك، مصادفة، أحد الموضوعات التي شطبتها؟

فاتخذ لانيو مظهر الازدراء:

- سيكونون مخطئين، وسيثبتون أنهم حقى. ومن جهة أخرى، أنا أرفض مناقشة مثل هذا الاحتمال.

وقد حسم هذا القول المسألة نهائياً، وأعلن لانيو أنه سينكب على العمل بدءاً من هذا المساء، وفق الجدول الزمني المعتدل. وانقضى أسبوعان.

وكان يأتي كل مساء ويجلس فوق المقعد الشهير وينتظر -إن صح القول- رفع الستارة. وكنت أصحبه في بعض الأحيان في أيام الخميس. كان العاشقان، المتجمدان في وضعية التعبد الصامت، يأملان بعضهما بعضاً، ويدوان غارقين كليهما في نيرفانا الهندوس. وتابعت نغمة المراسلة بينهما تصاعدها، وقد طفق صندوق لاثيو بالرسائل وكان بيليك، ساعي البريد، يقول لي أحياناً: "إنهما يتراسلان كثيراً، هذا ليس حياً حقيقياً، وسوف ينتهي كل شيء نهاية سيئة..."

وحان موعد الامتحان فغدونا مبكرين إلى بهو الثانوية حيث ستبدأ الامتحانات الأولى. كان هناك بيليك يدخن غليونه الخالد، وبوليب المخترع، وبابي من طلاب الشعبة الأولى -والذي كان يعتمر قبعة مستديرة ويدخن سيجاراً إيطالياً متعرجاً مثل ساق دالية العنب، وهوي المبتسم بأذنيه المتباعدين عن رأسه لدرجة أن تبدوا وكأنهما معلقتان بخيوط على جانبي قبعته، وكان يحمل محبرة فخمة بيده ويدخن تبغ ثلاث قلعات* ثم هناك هافيه الذي كان ينتقل بين مجموعة وأخرى مرتجفاً قلقاً سائلاً كل أحد: "ماذا سيطلبون برأيك؟ هل راجعت قوانين أوم؟ هل راجعت البصريات؟" ويرفع بيلوش بقامته الضخمة ويقول بابتسامة عريضة: "لا يهم، لا يهم ليطلبوا ما يريدون فأنا لا أعرف شيئاً... الأمر سيان..." ومن حين لآخر يستقبل قادماً جديداً بصخب قائلاً: "ها هو بيدوركا!... تعال هنا أيتها العجوز! ها هو ميرلو. هه أيها الشمام!..."

ووسط هذه الضوضاء شاهدت لاثيو يصل فقلت له:

- حسن! هل أنت على ما يرام؟ هل أنت مستعد؟.. فقال بصوت كئيب.

- تقريباً.

- كيف، تقريباً؟

في هذه اللحظة ناداه بيليك:

- هيه، أيها العاشق! بلغت بك الجراءة أن تأتي وتحضر الامتحان، لن نخسر

أبداً بالطبع لا! أوه حسن! حسن! وغرق في الضحك..

- ماذا؟ ماذا؟ قال لاثيو، أنا لست أغبي من غيري!

- أنا لا أقول هذا، قال بيليك وهو يقترب، أقول فقط إنه حينما يمضي إنسان

ما ثلاثة أشهر في النظر إلى نافذة قائم غير ناضج للنجاح. ما قولك في ذلك يا باني؟ فأجبت:

- أقول أنك لتبدو محققاً، لكنك تنسى دون شك أنه درس كثيراً في الليل. فأردف بيليك:

- أهو من قال لك ذلك، لا يبدو عليه أبداً أنه ينام عند منتصف الليل من كثرة العمل! حول هذا الموضوع.. لا!.

أعاد غليونه إلى جيبه وبعد لحظة صمت قال بلهجة مصالحة:

- قل يا لانيو دون مزاح، ما هي موضوعات المنهاج التي لم تدرسها؟ هناك بعضهما بالتأكيد. قال لانيو مضطرباً قليلاً:

- بشرفي، أفضل أن أقول لك الموضوعات التي درستها:

فأنا أحفظ تماماً آلة غرام، كورنبي، تغيير التتابع، وفي اللغة الإنكليزية أعرف كيف أكتب موضوعاً عن غياب الشمس. هذا كل شيء. وذهشت لحظة وقهقه بيليك:

- حقاً! وما أنت تأتي إلى الأكالوريا هكذا! تعرف من كل مادة موضوعاً واحداً! فقط واحداً! وأجاب لانيو بلهجة هادئة إجابة مستحق أن تحفظ، فقد نظر إلى بيليك ببرود وقال

-إنهم لا يطرحون أصلاً إلا سؤالاً واحداً.

في هذه اللحظة، فتح الباب الكبير، وبدأ الحاجب المزود بقائمة طويلة بإجراء التفتد. وهرعنا، جميعاً، للإجابة. ثم سمح لنا بالدخول واحداً واحداً. وكان ثمة مدرسون مسنون يشيرون إلى أماكن جلوسنا فوق مقاعد طويلة. وكان كل طالب يجلس على بعد مترين من زميله وكان كل طالب من القسم الأدبي محاطاً بطلاب من القسم العلمي لتجنب التعاون فيما بيننا.

كانت القاعة واسعة وكان سقفها ذو القناطر يرتفع خمسة عشر متراً فوق رؤوسنا وكانت أشعة الشمس ترسل، عبر النوافذ المفتوحة، حممها. حينما جلس الجميع اقترب أحد السادة المسنين الأجلء من المنبر الذي كان يرتفع وسط القاعة، حاملاً مغلفاً أصفر اللون ورفع به بأعلى ذراعه فاتحاً فمه بأشكال مختلفة ومتتابعة،

لم أسمع شيئاً لكن من الواضح أنه كان يتكلم... وقد فهمت، نظراً للظروف، أنه يربوناً أن نتأكد أن ختم الشمع على مغلف الأسئلة كان سليماً. كان الأمر بالنسبة لي سيان وكنت أنتظر توزيع الأسئلة.

كانت الترجمة اللاتينية سهلة وأنجزتها بسرعة.

عندما رفعت رأسي رأيت وعلى بعد ثلاثة مقاعد، وجه لاثيو البائس.
لا ريب أنهم لم يطلبوا الموضوع، الموضوع الوحيد الذي اختصر كل المنهاج إليه. واستفسرت من جاري مغتتما لحظة محادثة بين المراقبين، فقال لي:
- إنه موضوع السنة السابقة ذاته.

وهكذا أثبت الممتحنون، بحسب رأي لاثيو، أنهم حمقى وفرضوا عليه موضوعاً لا يعرفه أبداً...

في المساء، في امتحان اللغة الإنكليزية كان المطلوب إيداء الرأي في مسرحية "ماكبث". حينما خرجنا، شرح لي لاثيو كيف نجح في إدخال موضوعه عن غياب الشمس، فقال لي:

- انظر إلى هذه "الخبطة" بدأت كما يلي: يتحدثون أحياناً عن ماكبث، بيد أن الطريقة الصحيحة لقراءة هذه المسرحية الشهيرة هي في أن تذهب وتجلس عند جذع سنديانة، الكتاب مفتوح بين يديك ساعة غياب الشمس.. الخ... أترى هنا إلى المهارة، صفحتان عن غياب الشمس.

- وماكبث ماذا فعلت به وسط كل هذا؟

- لقد لخصت المسرحية تقريباً، كما هو معروف...

- أنت تعرف المسرحية إذًا؟

- قليلاً. الجميع يعرفها انظر... المغربي الذي يخنق زوجته، بقعة الدم لا تزول... ستصبح ملكاً... To be or not to be.

ولم أجد من المفيد أن أصحح له. وأضاف:

- وقد رتب كل ذلك ترتيباً جيداً ويمكن أن أنال خمساً وعشرين علامة.

كان يبدو واثقاً ثقة تسر النظر.

في اليوم التالي، خرج من امتحان الرياضيات منشراحاً فقد أعطوه السؤال الوحيد الذي يعرف الإجابة عليه. وكذلك في المساء في امتحان اللغة الفرنسية، فقد اختار شرح نص لكورنيي. كان يفرك يديه فرحاً. وكنا ننتظره في الخارج وكان بيليك معنا. قال لنا

- ماشي الحال، أنا ناجح بالتأكيد، ففي الفيزياء عجزت عن الإجابة، لنفترض خمساً من أربعين، لكن في الإنكليزية خمسا وعشرين وهذا يساوي ثلاثين علامة، في الرياضيات يمكنك أن تحسب ثلاثين علامة فيصبح المجموع ستين، في الفرنسية، لن أضع إلا خمساً وعشرين، فيكون المجموع العام خمساً وثمانين فأكون قد نجحت بزيادة خمس علامات. كانت هذه أملاً عريضة.

وهنا أخرج بيليك من جيبه رسالتين من العشيقة المعبودة. وقال:

- ثمة واحدة من يوم أمس لم أسلمها لك ليظل ذهنك صافياً للامتحان...
وفتحهما لاثيو بسرعة ثم قدمهما لي بعد قراءتهما مباشرة وفي الوقت نفسه قفز عدة قفزات بهلوانية - رمى قبعته في الهواء وقفز لالتقاطها ثم وضعها على مؤخرة رأسه، وهتف:

"سوف أكلهما، سوف أخذاها بين ذراعي! هورا! براقو! عظيم - هيه!"

وكل أنواع الصرخات الخارقة.

وفهمت سبب ذلك عند قراءتي الرسالة الثانية، فقد أعلمته ليمسيان المشاققة أنها ستذهب، يوم ٨ تموز إلى حفل خيري كبير تقيمه عدة مؤسسات خيرية وسوف يدعى كل طلاب الثانويات إلى حضوره، وقد لا يستطيع والدها الحضور ولذلك ربما ترافقها عمة عجوز طيبة القلب. وهكذا سوف يستطيعان أخيراً لقاء بعضهما بعضاً وربما انفردا في أكمام الحديقة. أي فرح! وخلال الأيام الثلاثة التالية تابعنا تردنا إلى الثانوية على الرغم من أن قاعات صفوف السنة الأولى كانت فارغة. هناك، كنا مطلقي الحرية وقليلي الاحتشام. وكنا نلتجئ، منذ الساعة الثامنة وحتى الثانية عشرة، إلى إحدى القاعات الفارغة للعب أشواطاً عديدة من لعبة الورق "الليخة" وندخن السجائر بصحبة هويي وبيليك. وكنا حينما يصبح الجو حاراً جداً نخلع القمصان والقمصان القطنية وتظل ظهورنا عارية تحت سترتنا.

عند الظهر نذهب لتناول طعام الغداء في المطعم، ومن الثانية عشرة والنصف وحتى الساعة الثانية من بعد الظهر نتمشى في الباحات، من الساعة الثانية إلى الرابعة نخرج جميعاً لأن الطلاب المتقدمين إلى امتحان البكالوريا كانوا أحراراً في الخروج بدءاً من أول تموز. فيذهب لانيو ويركز نفسه فوق المقعد أما أنا فأتابع بيليك الذي كان يعلمني أسرار الضربات القوية وضربات التتابع في أكاديمية البليار.

وحان موعد اليوم العظيم. وكان ذلك يوم خميس، وصل لانيو ليرافقني من بيتنا حينما كنت أراجع أو على الأصح أطلع على منهاج التاريخ والجغرافية، لكنني كنت مستعداً للانطلاق وقبعتي فوق رأسي. لم يكد يقرع الجرس حتى كنت في الأسفل وانطلقنا تحت شمس تموزية صافية بستره خفيفة وقبعة من قش.

كان لانيو مبهراً: بنطال قطني ناعم أبيض اللون بثنيات عريضة وسترة رمادية طويلة. وصدار أبيض مفتوح على اتساعه، عقدة عنق فاخرة، حذاء أصفر لامع، قرنفل في عروة الأزرار، قفازان فاتحان ومنديل من الحرير الأزرق يبرز قليلاً من جيب سترته. سركنا ككفاً إلى كتف طوال شارع عريض تحف به الأشجار الكثيفة من الجانبين، ولخص لي فكرته التي لحظ فيها كل شيء.

وكان ثمة دور لي فيها لكنه دور لا يسر كثيراً.

أولاً التعرف إلى الحديقة. ينبغي العثور فيها مسبقاً على ركنين سربيين أو ثلاثة حيث يمكن أن يتم اللقاء بحسب الظروف.

بعد ذلك، نبحث عن الجميلة الشابة، وسنخبرها، مستفيدين من لحظة مناسبة وبرقية معبرة، عن المكان المختار. ثم وبعد أن يتم جمع شمل الحبيبين يجب عليّ أن ألعب دوراً لا مجد فيه ولا متعة، هو دور الحارس. عند الباب، أبرزت بطاقتي دخولنا ثم انطلقنا في الحديقة.

كان ثمة قصر فخم وسط غابة حقيقية من أشجار الصنوبر والبلوط الأخضر وقد أقيمت فيما حول القصر عدة تخشيبات: فهنا الخيول الصغيرة، وهناك البازار الخيري، هنا الرماية على درينة، هناك الياتصيب. وفي إحدى زوايا الحديقة وعبر ممرات مشطية تماماً كان ثمة مسرح في الهواء الطلق. ولم تكن هذه الجهة بغيتنا،

فاتجهنا نحو الجزء الأكثر أشجاراً حيث تحل المسالك الضيقة محل الممرات. وكانت هذه الأمكنة أفضل ما نتمناه واكتشفنا كهفاً اصطناعياً مخفياً وسط شجيرات عليق ذات منظر جميل وكان ثمة مسلك صغير يقود إليه. لفت لانيو نظري فقط إلى أنه إذا ما فوجئت قبلاتهما فإنهما لن يستطيعا الهرب، بيد أن الكهف يحد هذا التخوف: إذ كان له ثلاثة مخارج، وفي حالة المفاجأة فإن كلا العاشقين سيستطيع الهرب من ناحيته دون أية مخاطر.

وتجول فيه لانيو بعناية، ورفع مقعداً قديماً كان موجوداً فيه ونفض الغبار عنه، ثم حدد لي المكان الذي سأقوم بالحراسة فيه وتمرنّت على إصدار سعال خاص سيكون علامة التحذير.

حينما صار كل شيء جاهزاً، عدنا إلى المنطقة المأهولة.

وتدفق المدعوون، فتيات جميلات ناحلات يرتدين ثياباً وردية لطيفة، تتبعهن أمهات بأجساد ضخمة وزينة فتيات وأزهار ضخمة فوق الصدارات.

وثمة سادة جادون وضجرون يرتدون قفازات زبدية اللون ويعتَمرون قبعات نابضة بعشرات الانعكاسات. ومدرسون يظفرون بدماسكتين، ومسنات يحملن حقائب يد، ومديرات ثانويات ومدارس عليا صنفن شعورهن جيداً لدرجة أنهن لا يجرؤن على تحريك رؤوسهن، وطالبات دور المعلمات بأجساد مقعرة وأخيراً طلاب الثانوي في أعداد كبيرة، فكان هناك أيضاً بيللوش ذو الكرش البارز وبابي المبتسم وهافي الذي كان يكرر في نفسه التواريخ المهمة عن حكومة بولينياك، وأخيراً بيليك الذي كان يصعب التعرف إليه بحذائه الملمع وعقدة العنق الشبيهة براهة وقبعة القش ذات الحواف العريضة، كانت يده في جيبه تَلَب غليونه الكبير الذي لم يجرؤ على إبرازه لأنه سيكون منظرًا غير لائق كما أسرّ لي! ومع ذلك فقد كانت لديه رغبة قوية بأن يحرق به إحداهن...

هوجمت التخشيبيات الصغيرة وبدأ كل طالب ثانوي، بعد أن تقصى إحدى الجميلات التي تروق له، حملة صيده مسلحاً بالحلوى الذائبة وبيعض الأزهار. كان لانيو يرتجف نافذ الصبر، وأسّر لي بصوت هامس أنه سوف يقترح عليها أن يختطفها لأنه لا يستطيع العيش دونها... وجاء إلينا هافي وسألنا إذا كنا مسرورين من امتحاناتنا، أما بالنسبة له فقد قدّم لنا كشفًا بالعلامات وأنصاف العلامات وبما

أنا لم نصغ إليه فقد انقضَّ على بوليب الذي وصل لتوه وحاصره.

فجأة، هتف لانيو: "هاهي!..." وكانت هي فعلاً، كانت ترتدي ثياباً زرقاء وياقة بيضاء تسبغ عليها منظر بنية صغيرة ساحرة. كانت ترافقها اثنتان من بنات عمها، وتسير خلفهن سيدة ضخمة الجثة ترتدي حريراً برّاقاً وتبدو وكأنها تطلب المساعدة عند كل خطوة. استدارت الفتيات نحو السيدة وتهايمن. ثم اتجهت المجموعة الصغيرة عبر الحشود نحو مشرب مقام في الهواء الطلق، ناخت السيدة بكلّكها فوق أحد مقاعد الحديقة، ثم وزعت النقود على الفتيات اللواتي تقدمن في الحال نحو التخشييات. كنا نتبعهن خفية وانضمّ إلينا بيليك.

"سأتكفل بالأمر، لمّح بصوت هامس، أين المكان؟" وأشار لانيو إلى المنطقة التي يقوم فيها الكهف قائلاً:

- في الكهف. فأردف بيليك:

- اذهب في الحال وسوف تذهب هي لتتحق بك إلى هناك.

وانصرف لانيو، وهو يجهد ليبدو طبيعياً، بخطوات بطيئة موزعاً حوله من النظرات مايكفي لجمع المرء يعتقد أنه يدعو كل الحاضرين للحاق به.

وأخذت الفتيات، وسط الازدحام العابق بالشباب ويعطشون "بير" يرمين بغدارات ذات ماسورات تكفي ضجة انفجارها وحده لأن تحولن إلى هشيم، وكنّ يأكلن عند كل فوز قرصين من الحلوى. ثم أخلين المكان لغيرهن، بيد أنهن بقين وسط الزحام يعجبن بانتصارات أولئك الذين جازوا بعدهن. واستطاع بيليك باستخدام مرفقيه الوصول إلى ليسيان، وبهمس لفت انتباه الجميع قال لها: "في الكهف، هناك قرب تلك الأيكة من الصنوبر" ثم اتخذ بعد ذلك منظرًا بريئاً وانشغل بالرمي بالغدرة باهتمام شديد.

خرجت العاشقة من بين الحشد تتبعها ابنتا عمها، تساررن فيما بينهما ثم اتجهت ليسيان بصحبة إحداهما بخطوات بطيئة نحو المكان المحدد، ولاحظت أنها كانت شديدة الاحمرار وتضحك بانفعال.

وانطلقت كالسهم. وجدت لانيو يجلس فوق المقعد. كان يعطس بصوت قوي لأن الكهف كان رطباً وغير صحي. وما أن رأيته حتى هب واقفاً وقال بصوت مخنوق:

- هل ستأتي؟ فأجبته

- لقد أتت.

ونظر إلى الممر بقلق وشحب وجهه... من فرط السعادة دون شك...

اتخذت موقعي، ورأيت الجميلتين تصلان وكان بيليك يسير خلفهما ويدخن لفافة. كنت متأثراً قليلاً وتساءلت: "ما الذي سيحدث الآن إذ وفق الدرجة التي وصلا إليها في مراسلاتهما، فإنهما لن يصطبرا أبداً وسوف يرتميان واحدهما في حضن الآخر وسيجعلان الكهف يردد صدى قبلاتهما، وربما يأخذ الأمر بعض الأبعاد..."

وعدت نفسي أن لا أنظر إليهما وأن أقوم بواجبي بكل نكران ذات.

أي شيطان جعلها تأتي بابتنة عمها معها؟ لقد أزعجني هذا جداً. ولا بد أن الأمر سيبدو غير مناسب لبيليك لأنه انضم إليهما على بعد خطوات من الكهف وسمعته يعرض على ابنة العم أن يريها الحديقة لدرجة تجعل المرء يعتقد حقاً أنه مالك الحديقة الذي لا شك بملكيته لها وقد قال ذلك بطريقة جعلتها تقبل العرض، وصعد الاثنان إلى تحت بلوطة خضراء، بينما اتجهت ليسيان نحو الكهف. ومن مرقي الخفي سمعت لانيو يعطس.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ودخلت.

ولم أسمع شيئاً... وراودتني رغبة شديدة لأن أستدير لكنني قاومت.. ثم علا

صوت، إنه صوت لانيو:

- إذا، أنت... أنت... لقد قدمتم إلى الحفل الخيري إذا؟

- أجل.

- أه أه! هذا رائع، هذا رائع....

ولم أستطع المقاومة أكثر ونظرت.

كان لانيو قرمزي اللون يقف في مواجهة ليسيان عند باب الكهف، يقلب بارتباك قبعته بين يديه ويحدث في حذائه الأيسر. أما الفتاة، فقد كانت بخديها الملتهين تنتف وردة بعصية ظاهرة.

- ثمة الكثير من الناس، لاحظ لانيو. ولم تجب
- ريع الحفلة سيكون كبيراً، أردف، ثم بلهجة مهزومة: حسن... فهي
مخصصة للفقراء...

وذلت.. هذا ليس حباً حقيقياً.. كان بيليك قد قال لي.
وتحول لون لانيو إلى اللون الأحمر الرمائي لشدة خجله. وأراد أن يتحدث
أيضاً فأشار إلى الكهف، وقال:

- إنه كهف، ثمة مقعد. ولم تنبس الفتاة ببنت شفة.
حينئذٍ أبرزت رأسي من بين الخضرة وحدجت لانيو بنظرة قاسية فلاحظني.
ومنحته رؤيتي بعض الشجاعة فانقض على "دولسينته" وضمها بعنف إلى صدره
وهو يهتف:

- أحبك، تعالي، تعالي، أعبدك... وأراد جرّها إلى داخل الكهف. لكنها
غرقت في الدموع وأخذت تمزق منديلها، تراجع لانيو خطوة إلى الوراء، حدق
فيها، مسح بمنديله الحريري الأزرق الجميل العرق عن جبهته ثم حلّ به رعب
مفاجئ فولى الأدبار.

وذمشت. وبكت الفتاة لحظة مطلقاً صرخات مرثية وهي تخبط بقدمها: ثم
سحبت من لا أدري أين علبه بودرة يحمل غطاؤها الداخلي مرآة وأصلحت
اضطراب وجهها، وهذأت من اضطراب روحها ببعض الأفكار ثم غادرت وهي
تفكر.

وانطلقت بغم مليء بالشتائم أبحت عن العاشق. فوصلت في الوقت المناسب
لأمنعه من الهرب ودعوته بالأحمق وبمضيع الحب. قال لي:

- لماذا ظهرت؟

- لا! هتفت، لن تجعلني سبب المصيبة؟ لماذا هربت أيها الأحمق؟ أيها
المتوحش! هذا يساوي أن تتحدث عن اتساق وركيها! فعلاً أنت ظاهرة فريدة! أنت
دون جوان مدع!

ولم يرد على شتائمي. وسألني:

- أتعنّد أن كل شيء ضاع؟ فأجبت:

- هذا ما يبدو لي، يجب أن تطلب النصيحة من بيليك، ولكنك تعلم أنه سوف يتفكك بالشتائم حينما سيعلم بالطريقة الرائعة التي هجمت بها!

وجرّته إلى وسط الحشد، فانقاد لي مضطرباً. وعند مرورنا من أمام المشرب رأيت العمة طيبة القلب تجلس بين ليسان وإحدى ابنتي عمها. وكن ثلاثتهن يشربن عصير البرتقال بكثرة. واحمرّ وجه المعشوقة المعبودة حينما رأتنا نمرّ، أما لانيو فإن هذا المشهد قد أربكه لدرجة أنه ألقي بالتحية على الجماعة كما لو كان من معارفهم، وردت العجوز التحية وهي تتفحصه بوساطة نظارة بمقبض. ثم انحنّت نحو ابنة أخيها لتسألها دون شك: "من يكون هذا الشاب..."

بعد تدافع شديد، نجحنا في الخروج من بين الحشد الذي بات مطبقاً، واتجهنا نحو الأكمام التي لم تعد خالية، فهنا وهناك كنا نلتقي بأزواج خجولة تتمشى عبر المسالك بروح شاعرية وأزهار باليد.

وبحثنا طويلاً وكنا على وشك التخلّي عن بحثنا حينما سمعت صوتاً يصدر من وسط أحد الأدغال يشبه تماماً صوت بيليك وأشرت إلى لانيو بالاقتراب. وعبر الأغصان ووسط فرجة في الدغل رأينا بيليك يجلس على جذع شجرة يكسوها الطحلب قرب ابنة العم الجميلة. كانت تتكلم على كتفه بينما تدخن لفافة تبغ وكان بيليك يحوطها بيد ويمسك بلفافة تبغ باليد الأخرى، وبين كل نفس دخان كانا يتبادلان قبلات لذيذة. وهمست:

- يعرف كيف يتدبر أمره. هذا الشيطان!

وعلا صوت بيليك:

- من يدري ماذا يفعلان في هذه اللحظة؟ فأجابت ابنة العم بضحكة مرتعبة:

- يا إلهي... إن رسائلهما كانت... عاطفية جداً.

وبدا بيليك عالم نفس متمكن وقال:

- هه، هذا لا يعني شيئاً، ربما يقومان بأكل مما نقوم به.

وتعانقاً. ثم قال بيليك مازحاً عطر تبغه بعطر القبل:

- أراهنك بمئة فلس، أراهنك بمئة فلس على أنه حتى لم يلمسها!

وعانقها من جديد.

- اتعتقد ذلك؟ قالت ابنة العم.

- بل أنا متأكد، أردف بيليك، أعرف لاثيو. إنه غرّ

وشد العاشق المخذول على ذراعي. أي ألم! خائب ومهان! وجررته نحو صخب العيد بينما كانت ترتفع من بين الأوراق أصوات قبل وضحكات عذبة.

بعد ذلك بيومين، كنا في الثانوية ننتظر نتائج الامتحان الخطي. وكان عدد كبير من المتقدمين يتجول في بهو القسم الداخلي ويثرثر. وكنت ولاثيو وكنا نتحدث عن غرامياته. قال لي:

- لقد أرسلت لها رسالة محكمة. أعتقد أنها سوف تصلح الأمور ولن تفوتني فرصة أخرى أجل...! كان يقول ذلك بقوة جعلته يفتتح هو نفسه بالأمر.

واقترب هويي، وقال بلهجة حاسدة:

- آه آه! لاثيو لقد نلت مرامك يوم أمس! صغيرته كانت هناك وقد رأيتها تتجه نحو الدغل والدون جوان. كان ينتظرها هناك دون شك... أتحمز خجلاً يا لاثيو!... لقد حزرت! حزرت- أياها الفاسق! هذا ما ينبغي قوله لك! أي نشاط! ليس عليك أن ترتبك هيه! ولم يدر لاثيو أين يخبي وجهه لاسيما وأن هويي كان صادقاً ويعتقد جازماً بحدوث فيض من القلب.

ووصل بيليك. كان يحمل رسالة. قرأها لاثيو وفي أثناء ذلك أطلعت بيليك على مجريات اللقاء في الحفل الخيري، فرفع ذراعيه نحو السماء وهتف عدة مرات "أيها الغرّ! أيها الغرّ! منة مرة غرّ! بعد ذلك تأتي وتدعي أنك زير نساء!" بيد أن العاشق كان في حالة من الألم لدرجة لم يستطع معها إكمال قراءة الرسالة. فسألته:

- ماذا هناك؟ قدم لنا الرسالة، فقرأتها بصوت خفيض وكانت تحوي ما يلي:

سيدي

- لا أعرف كيف أبدأ هذه الرسالة فأنا مرتبكة ارتباكنا نفسه أول أمس وأعتقد

أن حبنا لن يستطيع أن يستمر بعد ذلك اللقاء الذي أعلمني عن حالتي النفسية أشياء كثيرة كنت أشك فيها من قبل. وأنا لا أعتقد أنني أحبك حقاً لأنه لم تكن لدي الرغبة أبداً بأن أقبل، وبني أعترف لك بذلك صراحة وأظن أنك عجبتي على الأخص لأنني وحيدة جداً وهذا الحب كان يشبه ما يوجد في الكتب. وإذا كان هذا الأمر سوف يسبب لك بعض الألم فأني أرجوك أن تصفح عني. لن أنساك أبداً وسأظل أشعر بالانفعال دائماً حينما سأفكر بحبنا الراجي.

المخلصة

ملاحظة: سأكون ممتنة لك لو قمت بإحراق رسائلي أو بإعادتها لي. أما الرسائل التي أرسلتها لي فسوف تتسلمها مع هذه الرسالة.

- أه نعم- قال بيليك ثمة حزمة مع الرسالة لكنها كانت ثقيلة جداً فتركها عندي في البيت. لا يمكن أن يكون فيها غير الرسائل وتزن حوالي خمسة كيلو غرامات.

- كنت أكتب لها خلال ثلاثة أشهر وكانت كل رسالة من عشرين صفحة.

- مصيبة، قال بيليك، ببلاغة.

في هذه اللحظة حدث تدافع نحو إحدى زوايا البهو، ثمة مدرسان يعلقان قوائم بأسماء المقبولين، فهرعنا.

وبطرفة عين اتخذ البهو منظراً غريباً: البعض هادئ، البعض الآخر منهار وكان البعض يقسم برعب وبأغلظ الأيمان بكسر.... رئيس اللجنة وثمة آخرون أيضاً يغمرهم الفرح الشديد، هافي كان يطلق ضحكات حادة هستيرية. بالنسبة لي كنت مقبولاُ وفُتشت عن اسم لاثيو فلم أجده.....

كان قد عرف ذلك... وكان يستند، وحيداً، إلى إحدى أشجار الدلب... يجسد اليأس

أخذني بيليك الذي كان مقبولاُ أيضاً من ذراعي وذهبنا لنغمره بالتعازي. فاستقبلنا بحركة عنيفة.

■ غراميات لاثيو ■

- كيف إذا؟ هتف، لا حب ولا بكالوريا؟ هذا كثير جداً حقاً... لا.. لا.. !
مغفلو اللجنة هؤلاء!...

لأن القارئ يجب أن يعلم أنه إذا كان ثمة راسبون في كل امتحان فالسبب هو
خطأ لجنة التحكيم.

- على الأقل، لو مشى الحال في إحدى الجهتين! لكن لاثيو... لا.. لا.. !
وانصرف حزيناً محني للظهر، يده في جيوب بنطال أبيض جميل و ثمة صفة
مميزة هي قبعة تغطي العينين.
وأشعل بيليك غليونه:

- كل ذلك، بسبب خطئه، تلك الغراميات كانت أعمالاً طفولية ولم تكن شيئاً
جاداً... لو أصغى إلي وعشق خادمة...

